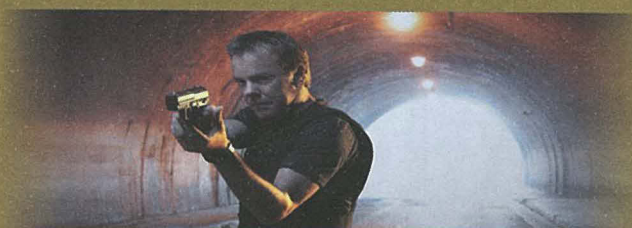
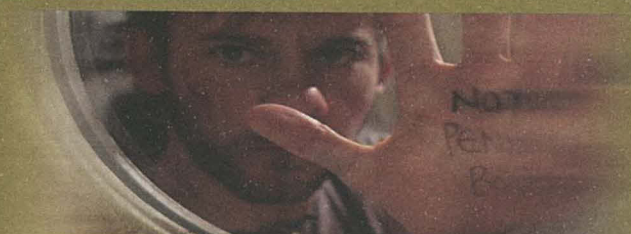
CINERGIE

il cinema e le altre arti

Immersioni fantastiche:
Alice, Avatar, The Hole, The Road

Orienti/Occidenti: il blockbuster coreano

Speciale: tempo e rappresentazione nella serialità televisiva

20

DAMS di Gorizia

Le Mani

Indice

CINERGIE

il cinema e le altre arti

n. 20, luglio 2010

Direzione
Laboratorio Cinemantica, Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali, Udine
Corso di Laurea DAMS, Gorizia
Università degli Studi di Udine

Redazione
c/o Mediateca Provinciale "Ugo Casiraghi"
Piazza Vittoria 41
34170 - Gorizia
tel. 0481 82082
cinergie@libero.it

Progetto e realizzazione copertina
Marco Vimercati

Via dei Fieschi, 1
16036 - Recco (Ge)
e-mail: lemani.editore@micromani.it
stampa: Microart's S.p.A. - Recco (Ge)

La pubblicazione è stata realizzata con il contributo di

Università degli Studi di Udine

Fondazione Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone

FONDAZIONE CRUP

ULTIMO SPETTACOLO

3 *Shutter Island*
L'isola del dottor Scorsese
Maurizio Buquicchio

5 **Inizia tutto con una scelta**
Giulio Bursi

8 **Eastwood/Cameron/Obama, o dell'*entusiasmo* americano**
Invictus/*Avatar*
Federico Pagello

CAMERA STYLO

11 **Il corvo e la scrivania**
Alice in Wonderland
Davide Gherardi

13 **Una strada al tempo dei lupi**
The Road di McCarthy e Hillcoat
Dunja Dogo

15 **La sovversione del sensibile**
Jacques Rancière e l'estetica del disaccordo
Pietro Bianchi

ART&MEDIA FILES

17 **Il dovere di raccontare**
Storie orali e narrazione cinematografica ne *L'uomo che verrà*
Alessandro Cattunar e Stefania Giovenco

20 **Simulacron 3**
Il mondo sul filo
Sonia Campanini

22 **Bauhaus-Film**
Studientage Bauhaus & Film (Kino Mon Ami, Weimar, Germania)
Maurizio Buquicchio

ORIENTI / OCCIDENTI

25 **Il blockbuster coreano**
Generi, temi, autori
a cura di Laura Ester Sangalli e Federico Zecca

Il blockbuster "alla coreana"
Discendenza e genealogia
Nikki J.Y. Lee e Julian Stringer

28 **Il blockbuster coreano**
Addomesticamento e sciovinismo
Kyu Hyun Kim

29 **38° parallelo**
Il cinema sudcoreano all'ombra delle due Coree
Stefano Locati

31 **Straniamento e riflessività**
Il cinema di Jang Jin
Federico Zecca

SOTTO ANALISI

33 **L'obiettivo, lo specchio, il mirino**
Lo sguardo sull'arabo del cinema israeliano
Alberto Brodesco e Davide Mano

38 **Cinema migrante**
L'*identema* migrante nei film italiani
Angelita Fiore

CITTÀ DEL CINEMA

42 LXIII Festival de Cannes
Reincarnazione e resurrezione
Marco Grosoli

44 LVI International Short Film Festival Oberhausen
La Mecca del cortometraggio
Marco Grosoli

45 XII Udine Far East Film Festival
***The Dragon's womb*: mucosa di varia umanità**
Piera Braione

46 Film Forum
XVII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema/ VIII MAGIS - International Film Studies Spring School
Hacker, Avatar e la Benemerita. *Vola-Vola-FlyMe* di Berardo Carboni
Federico Giordano

47 LX Internationale Filmfestspiele Berlin
Sessant'anni tra il passato, il presente e il futuro del cinema
Roberto Castrogiovanni

48 **E c'era l'amore nel ghetto, nella prigione, nel ventre della città**
La bocca del lupo
Francesca Esposito

50 XXXIX International Film Festival Rotterdam
Cinema "ricaricato"
Marco Grosoli

51 XII Future Film Festival
La trasparenza dell'orrore
The Hole
Roy Menarini

SPECIALE

52 **The Sense of an Ending?**
Il tempo come problema nella serialità televisiva contemporanea
a cura di Valentina Re

54 **Il complotto del tempo**
Stravolgimenti cronologici dal cinema alla televisione dopo l'11 settembre 2001
Roy Menarini

57 **Lost: The End**
Esperire nuovi modi di fruizione
Sara Martin

59 ***Fringe* e il tempo percorribile**
Tra caos, parallelismi e questioni semantiche
Emanuela Zaccone

61 ***FlashForward* e il futuro imperfetto**
What did you see?
Elena Ezechielli

L'isola del dottor Scorsese

Shutter Island (Martin Scorsese, 2010)

"It's an island, where I live. So far as I know, it hasn't got a name"[1].

Che cos'è *Shutter Island*?
È l'esausta rielaborazione di un sottogenere marginale del passato, negletto, come quello del *Madhouse Mistery*? È l'ennesimo prodotto di un'industria le cui *major* piroettano su uno strato di ghiaccio sempre più sottile, alla ricerca disperata di nuova linfa nel cinema del passato?
È la riprova di una rinnovata necessità di studiare il film in termini di *studios* d'affiliazione e di leggerlo in un contesto socioculturale-mediatico, o è un film d'autore, ascrivibile al *canone* scorsesiano?
È il punto d'arrivo di una personale *retro-wave* iniziata con *Cape Fear* negli anni Novanta, o è piuttosto l'opera media di un *director for hire*, quale Scorsese è per molti versi diventato in anni recenti, alla pari di un Victor Fleming nella *Golden Age*?
Siamo davanti al compendio delle influenze *noir* sul cinema degli ultimi trent'anni o ci troviamo invece dentro un oggetto altamente teorico, ultracontemporaneo?
Si tratta di dubbi legittimi, le cui risposte sono evidentemente vincolate al ruolo che *Shutter Island* assume nella Hollywood del passato recente, e d'altra parte subordinate ad una ricognizione delle figure e dei fantasmi pertinenti alla contemporaneità che abitano tale *film-isola*.

Aperture

Iniziamo dalla domanda più importante: si può analizzare *Shutter Island* in una logica autoriale? Sappiamo che in origine, il progetto di adattamento del romanzo di Dennis Lehane era stato pensato dalla Paramount per Wolfgang Petersen, e che persino David Fincher era stato contattato prima di passare alla lavorazione di *Il curioso caso di Benjamin Button* (*The Curious Case of Benjamin Button*, 2008). È risaputo inoltre che Scorsese abbia da diversi anni radicalmente ridotto l'intensità del proprio lavoro di sceneggiatore, non prediligendo esclusivamente materiale "personale" come in passato. Sembra che ciò coincida con quella, a tratti autocelebrativa, nuova figura di Scorsese affermatasi nei media come "incarnazione del cinema d'autore a Hollywood", o "Mr. Cinema", come alcuni ironizzano.
Vi sono oggi autori, il cui nome non è altro che un *brand* vuoto: pensiamo per esempio a Ridley Scott, il quale non realizza un film "di Ridley Scott" probabilmente dai tempi di *Black Rain* (1989). Differente è il discorso per Cronenberg, il quale, pur dandosi ad adattamenti e progetti spesso "su commissione", è riuscito a mantenere stilemi e ossessioni afferenti al proprio cinema fin dagli esordi. Ancora un altro discorso vale per Verhoeven o Lynch, i quali hanno optato per sistemi produttivi alternativi a Hollywood. Perchè citiamo proprio questi autori?
Nemmeno il più radicale dei sostenitori della *Politique des Auteurs* potrebbe negare che Scorsese sia radicalmente cambiato dopo *Casino* (1995). Quale percorso ha intrapreso? *Shutter Island* appare come il film definitivo di una deviazione nella filmografia del regista. A partire da *Al di là della vita* (*Bringing Out the Dead*, 1999) e per tutti gli anni Duemila, l'autore sembra aver sperimentato in aree lontane dai propri interessi. Il perturbante, il sogno, il morboso, la schizofrenia, preponderanti in *Shutter Island*, costellavano già in misura crescente gli ultimi film, con particolare evidenza in *The Aviator* (2004). La violenza "cinetica", o "cinematica", di Scorsese, esaltata stucchevolmente come tratto distintivo del film hollywoodiano di questi anni, sembra lasciare il posto ad una violenza psicologica, molto più espressionista che in passato. *Shutter Island* è l'approdo di Scorsese al rimosso, che caratterizza le opere più influenti del cinema contemporaneo americano fino agli anni Duemila. Se è stato l'espressionismo tedesco, e di conseguenza il *noir* americano, con le sue innovazioni visive e strutturali, la sua apertura al macabro, al deforme, a nutrire il cinema contemporaneo di potenziale sovversivo, d'immagini disturbanti sulle quali attuare un lavorio di citazione e rielaborazione, risulta naturale che *Shutter Island* si riferisca a questo genere. Il film è infatti ambientato in piena "epoca *noir*", in un 1954 nei cui incubi risuonano le bombe del secondo conflitto mondiale e gli allarmi della guerra atomica.
Se nella filigrana di *Lost Highway* (David Lynch, 1997) è senza dubbio visibile la traccia di *Kiss Me Deadly* (Robert Aldrich, 1955), Scorsese sembra riferirsi al fondamentale *Shock Corridor* di Samuel Fuller (1963). Si può dire che *Shutter Island* testimoni il percorso sotterraneo di un'immaginaria filmografia dell'*unheimlich* (non familiare) che a partire dal *noir* serpeggia nelle opere di Polanski, Lynch, Cronenberg (si pensi al cameo di Elias Koteas, che sembra richiamare direttamente il proprio personaggio in *Crash*, 1996).
Ma si può soprattutto evidenziare come il film parta dall'opera fondante,

dal crocevia di questo ipotetico filone, e di molto cinema contemporaneo: *The Shining* di Stanley Kubrick (1980).
Sono molti i richiami: i luoghi-cervello (il manicomio e l'*Overlook Hotel*), l'immanenza dell'Olocausto (secondo più interpretazioni Kubrick avrebbe effetivamente realizzato il progetto sul genocidio proprio con *Shining*), l'*overacting* dei due protagonisti e persino la musica di György Ligeti.

Chiusure

Qual è il segreto *dietro la porta chiusa*? *Shutter*, oltre a significare *otturatore* in gergo cinematografico, è "ciò" o "colui" che chiude. Così il film tutto non opera in direzione di un disvelamento, a differenza di quanto suggerito dal finale: esso sembra viceversa tendere ad un contorto rimescolamento delle carte in gioco nel cinema contemporaneo. In un avvicinamento ambiguo, come tutto il film debitore, a livello figurativo, della pittura tardoromantica (la *Toteninsel* di Böcklin, per cominciare, e ancora tutte le sequenze nel bosco, sulla scogliera) veniamo deportati nel complesso concentrazionario che farà da teatro (non è una metafora) a tutto lo *psicodramma analitico* che struttura il film.
È fin da subito evidente dove risieda la chiusura: l'istituzione manicomio criminale è l'esperimento sociale per eccellenza del capitalismo. Esso è prigione e *asylum*, ospedale psichiatrico, al tempo stesso: apparato poliziesco più discorso psicanalitico, o la "forma moderna del terrore" descritta nell'*Anti-Edipo* di Deleuze e Guattari.
Che si tratti, come suggerito dal delirio paranoico del protagonista, di pratica sovietica del controllo della mente, di prigione segreta CIA, FBI, o del mostruoso laboratorio di uno psichiatra megalomane dai tratti mengeliani, l'ospedale è la rappresentazione della coercizione esercitata dal potere. Indifferentemente da quale istituzione autoritaria imponga la propria disciplina, produca i propri *giochi di verità*, dia vita ai propri *epistemi*, nell'accezione foucaultiana, ciò che *Shutter Island* racchiude è un'idea del controllo.
"Quando si dice che la schizofrenia è la nostra malattia, la malattia del nostro tempo, non si deve voler dire solo che la vita moderna rende pazzi. Non si tratta di modo di vita, ma di processo di produzione. [...] Il capitalismo produce una formidabile carica schizofrenica sulla quale fa portare tutto il peso della sua repressione, ma che non cessa di riprodursi come limite del processo"[2].

Panopticon

Come nell'ultimo Polanski, il prologo del film è costituito da un fulmineo susseguirsi di eventi, in controtendenza con la prosaicità di molti giovani autori hollywoodiani. Dopo venti minuti esatti, il film si siede, e ha inizio l'analisi. È in questa sequenza, e non nelle lunghe, superflue spiegazioni finali o nel flashback (una variazione su *Medea*, altro archetipo freudiano) che pulsa il cuore di tutta la pellicola.
Teddy Daniels, il detective-paziente protagonista, viene introdotto ad uno dei medici di Ashecliff: si tratta di un imperscrutabile psichiatra, interpretato da Max von Sydow. I ruoli s'invertono immediatamente: è il dottor Naehring a diventare il poliziotto, o meglio l'aguzzino nazista, e ad interrogare Teddy. Ogni domanda del protagonista è destinata a essere strozzata nel cappio autoritario dell'analisi freudiana delle pulsioni, ogni libertà critica è condannata a essere stigmatizzata in un modello, nello schema repressivo della disciplina consolidata. Naehring è elusivo e inquisitorio al tempo stesso, contraddittorio come il sistema di controllo di cui fa parte.
Apre il sipario: si tratta di un teatrino freudiano fatto di *lapsus*, sogno, rimosso, motto di spirito.
Un lento piano sequenza, vicinissimo a quello finale di *Shining* (il movimento in *steadycam* culminante sulla foto della *Golden Room* nel 1921) ci introduce in uno sfarzoso salotto. La musica di Mahler risveglia in Teddy il ricordo del campo di concentramento da lui liberato nella Seconda Guerra Mondiale. È la prima immagine dell'Olocausto che affiorerà nel film. L'enfasi sull'apparizione di Naehring è quasi caricaturale: la sua figura richiama volutamente *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002), film con il quale *Shutter Island* intrattiene un rapporto significativo. Se è vero che, come sosterrebbero i detrattori di Scorsese, quest'ultimo sarebbe divenuto uno *shape-shifter*, un *mutaforma* del cinema hollywoodiano come Spielberg già dalla seconda metà degli anni Novanta, è vero altresì che fra i due sembra esserci un filo rosso. Molti film *noir* fra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta utilizzavano ciò che la moda corrente chiama "sindrome da stress post-traumatico" come sottotesto delle proprie *detective stories*. Sotto gli anonimi completi e i baveri alzati sotto la pioggia dei virili, monolitici protagonisti del *noir*, si agitava l'inquietudine e il trauma della guerra in Europa da poco terminata, destinato a ritornare *Out of the Past* (*Le catene della colpa*, Jacques Tourneur, 1947). Il modello di riferimento di tale sindrome è proprio la cosiddetta *survivor's guilt* (senso di colpa del sopravvissuto), riscontrata dalla psicanalisi americana in molti superstiti dell'Olocausto.
La *concentration camp syndrome* (sindrome del campo di concentramento) con il proprio corollario di sintomi, in *Minority Report* e in una certa misura in *Artificial Intelligence* (Steven Spielberg, 2001) si estende a tutta la società (così come in *Lost*, 2004-2010, *Battlestar Galactica*, 2004-2009, *Dogville* di Lars von Trier, 2003, *The Village* di M. Night Shyamalan, 2004, e molti altri). La sindrome, come la cultura psicanalitica a cui pertiene, è così assimilata dalla società americana da essere diagnosticabile con un test *online*: la "deterritorializzazione" causata dal capitalismo viene dalla stessa autorità contrariata con goffi tentativi di tamponamento, territorialità residue che la disciplina psicanalitica stessa può tentare di restaurare.
Il mondo circostante *è* il campo di concentramento, o, nel caso di *Shutter Island*, la società americana intera *è* il manicomio.
Teddy, il protagonista del film, viene proiettato all'interno di un luogo che richiama per molti aspetti il *Panopticon* di Jeremy Bentham (così come la società descritta da *Minority Report*). Al centro di tale *Panopticon*, la prospettiva privilegiata di occhio, di guardiano, sembra spettare al direttore dell'istituto, il dottor Cawley (Ben Kingsley). Tuttavia ci accorgeremo presto che Ashecliff richiama più il modello dell'*Anopticon* di Umberto Eco che la struttura analizzata da Foucault, e che al centro di tale costruzione concettuale sta proprio la figura del protagonista. Teddy è un poliziotto che svolge la propria indagine essendo l'unico a poter essere visto, senza avere alcun modo di vedere i sospettati.
Più che un'indagine, dunque, si tratta di uno spettacolo, uno *psicodramma* allestito per Teddy a scopo terapeutico.
Nel labirinto del manicomio criminale tale spettacolo diventa un teatro di ombre, di fantasmi.
Come ne *L'invenzione di Morel* (romanzo di Adolfo Bioy Casares, 1940) il protagonista si ritrova perduto in un'isola abitata da presenze che insegue senza poter toccare.
È proprio nel momento in cui la trama diviene più confusa, e ogni ricerca di verità perde di senso, che si realizza di non essere a teatro, ma dentro un grande gioco. Quello vissuto da Teddy è un "gioco di ruolo", pratica centrale della nostra società schizoide, come uno dei film più interessanti degli ultimi anni, *Melancholia* (2008) di Lav Diaz, ha brillantemente dimostrato.
Spettatore, personaggio e così anche l'analista, si ritroveranno imprigionati in un'isola, fuori o quantomeno a largo della storia del cinema e delle interpretazioni, schizoide, duale, dove le ipotesi formulate nell'introduzione del nostro articolo sono tutte vere e contraddittorie al tempo stesso.
Il gioco di ruolo in questo senso è significativo: si dà libertà al soggetto di muoversi e agire in uno spazio, o narrazione, ma egli rimane in effetti vincolato al ruolo, alla finzione, alla messa in scena. Le scelte rimangono limitate, il paziente viene depistato, manipolato: esattamente come il consumatore nella società capitalistica.

Maurizio Buquicchio

Note

1. Herbert George Wells, *The Island of Dr. Moreau*, Forgotten Books, 2008, p. 8, http://www.forgottenbooks.org.
2. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Edipo. Capitalismo e Schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975, p. 37.

Inizia tutto con una scelta

Shutter Island (Martin Scorsese, 2010)

Shutter Island

Shutter Island

È triste ammetterlo, ma se ci rapportiamo al discorso comune, tutto quello che sappiamo della storia della psicanalisi si riduce alla visione di alcuni film. Nella grande maggioranza di questi, tutte le problematizzazioni, le formazioni discorsive, i saperi e i dispositivi che si utilizzano per rappresentare la "follia" nel cinema di fiction, costituiscono un "paradigma" monolitico e quasi inattaccabile ("il pazzo", "l'analista", "il trauma", "l'inconscio", "la sofferenza", "la guarigione"). Queste volgarizzazioni hanno, negli anni, rafforzato sempre di più un'idea di *psicoanalisi* piatta e macchiettistica, nei migliori dei casi astorica e deleteria per la comprensione collettiva e condivisa di un fenomeno solo all'apparenza irraggiungibile ed imperscrutabile. Ad una lettura superficiale, *Shutter Island* corre seriamente il pericolo di passare alla storia come un nuovo capitolo di questa vulgata, e tra i più deleteri. Ammettiamo che occorrono più visioni (almeno due) per cogliere alcuni fondamentali dettagli disseminati nel film come molliche di pane, occorre far fiorire questi dettagli col tempo e ripercorrere all'indietro, come in un tunnel, il percorso (anche narrativo) del film.
In questo modo possiamo capire come Scorsese ci mostri, anche inconsapevolmente, la formazione di questo paradigma (utilizzando sapientemente alcune strutture/elementi chiave: lo specchio, l'isola, il *role play*, il faro) abbandonando ogni tentativo di approccio tradizionale al problema della pazzia e concentrandosi sui dispositivi di potere che la regolano e che penetrano nel corpo degli individui e "governano le loro forme di vita" (per dirla con Foucault, poi Agamben). Il film ci svela così i paradigmi che determinano i comportamenti degli psichiatri e con cui gli psichiatri si approcciano alla "malattia mentale". Lavorando inoltre su due macrotemi principali come *l'esposizione* (il passato, il trauma, il dolore, visto attraverso i suoi tentativi di superarlo, ed utilizzando l'idea dello *shutter* del titolo, come vedremo) e *la scelta* (il desiderio, visto attraverso i suoi tentativi di assecondarlo, di negarlo, di capirlo, attraverso le figure del *loop* e dell'enigma kafkiano), arriva ad una sola, netta conclusione: non si avrà mai la meglio su un dispositivo di potere (mai), se non mettendone in crisi l'essenza stessa. Senza andare troppo in profondità nell'analisi di una struttura narrativa così complessa e di una messa in scena così densa, di una colonna sonora così intensa e sapientemente scelta (composizione, speri-

mentale e ambient si fondono in maniera unica), ci limitiamo a rilevare qualche indizio rispetto a quanto detto in precedenza, per sottolineare come *Shutter Island* non sia un semplice thriller/poliziesco con venature *noir*, ma piuttosto un film che, pur con molti limiti di scrittura (il romanzo da cui proviene non è sicuramente all'altezza della vicenda narrata), ci aiuta a capire meglio cento e più anni di studi e pratiche di analisi della psiche umana.

Partiamo dal titolo. In fotografia, ma anche nel cinema, lo *shutter* (l'otturatore) è il dispositivo che ha il compito di controllare per quanto tempo la pellicola resta esposta alla luce. Si dice che in un parallelo con l'occhio umano, se la pupilla rappresenta il diaframma, la palpebra dia più l'idea di un otturatore. Qualcosa che seleziona (la palpebra, grazie alla quale possiamo scegliere di *non* vedere), e funziona come porta di ciò che si impressiona (la pupilla), e la cui sensibilità, le cui reazioni, i cui difetti e funzionamenti in determinate condizioni di luce rappresentano il collegamento fra il nostro cervello ed il mondo esterno: in una parola, ciò che vediamo. La metafora che collega l'occhio umano con le due parti fondanti un dispositivo fotografico (otturatore e diaframma) è calzante: se estendiamo al cinema, possiamo notare come anche l'occhio umano veda per intervalli più o meno regolari, esattamente come una macchina da presa. La pellicola impressionata, infatti, porta i segni di questo intervallo, di queste chiusure: nel cinema si chiamano interlinee, sono nere, e dividono un fotogramma dall'altro. Ma queste, a differenza delle nostre palpebre, sono perfettamente regolari, e servono per ingannare l'uomo, e fargli credere di vedere un movimento che non c'è. Ma lo *shutter* ci fa anche pensare a qualcos'altro che, nell'immaginazione collettiva, si apre, si chiude, si impressiona, e che, come una pellicola, viene pensato in frammenti che qualcuno cerca di ricostruire, avvicinare, o peggio ripulire, mentre servirebbe semplicemente "salvaguardare". È l'*inconscio*, che, secondo la vulgata di Freud, conserverebbe *tutte* le tracce del passato: in esso tutto sarebbe già scritto, tanto che se ce lo immaginiamo come una tavoletta su cui scrivere o disegnare (di quelle che usavamo da bambini, il *notes magico* di cui parla Freud in una sua celebre *Nota*)[1], dobbiamo essere consci che da essa non sarà mai possibile cancellare del tutto le tracce di questo passato; e la psicanalisi, come pratica archeologica (come l'archeologia, infatti, è una scienza delle tracce, e di esse si occupa), lavorerebbe con l'inconscio del soggetto per trovare un'identità originaria che possa far emergere la sua "esatta" storia passata. La vulgata vuole anche che a partire dalla ricostruzione di questo passato supposto originario, vero ed "esatto" (Freud differenzia in maniera netta, invece, verità ed esattezza) e di questa storia del soggetto, si possa lavorare su una storia dell'uomo assoggettata agli effetti del passato sul presente, una storia in cui il soggetto è solo la conseguenza di determinate azioni, quasi intoccabile dalla contingenza del presente.

Non solo. In questa lettura "popolare", l'"inconscio di Freud" stabilirebbe anche norme di censura che rendono illeggibili certe sue parti: in poche parole, la *rimozione*. Angoli bui, in cui, si crede, si nascondano i ricordi più neri, i momenti peggiori della vita di un uomo: in una parola i *traumi*. Segni indelebili che non solo non si possono cancellare, ma che occorrerebbe riportare alla luce per superarli, sconfiggerli; in questa teoria divenuta pratica (l'*analisi*), è quindi attraverso la sofferenza della ricostruzione coatta del ricordo (quindi della verità, una ed una sola verità) che l'uomo potrà di nuovo attingere ad un presente ripulito dal suo passato, quindi tornare a vivere, *guarire*. La necessità sociale di guarire, di sentirsi guariti, e prima di essa la necessità di appiattire i ricordi (o tutti buoni o tutti cattivi), di riaprire lo scrigno in cui sono richiusi per normalizzarli, riportarli alla loro relazione con la storia del soggetto, che, proprio perché è percepito come portatore di una memoria "storica" (quindi quasi come un documento d'archivio), costituisce l'essenza del soggetto stesso, senza se e senza ma: questa mancanza di dialettica nella percezione della memoria dell'uomo trasforma il paradigma psicanalitico in una delle armi a doppio taglio più pericolose dell'intera storia del Novecento. Nel "dopo Freud" (ovvero tra i pensatori che hanno sviluppato il discorso di Freud, tra cui Lacan), oltre che a definire una necessità di ricostruzione di una verità che parta dal paziente e non sia preordinata dall'analista, ovvero dal soggetto interpretante, ci si pone una domanda ben più interessante: che ne è del *desiderio*, in un rapporto così adialettico col passato? Il film di Scorsese, direttamente ed indirettamente, sviluppa proprio questa traccia, lavora su questo passaggio davvero decisivo, di affinità e divergenze fra la vulgata di Freud (mostrandone la pericolosità), che, pur senza arrivare a Lacan, tenta perlomeno di problematizzarne l'eredità. Se da una parte il personaggio di Di Caprio sembra dirci che incatenati al passato non vivifichiamo la storia, e i medici affermano che se non abbiamo il coraggio di dimenticare non viviamo (non *guariamo*), la risoluzione dell'enigma è affidata ad alcuni importanti indizi e ad una frase, pronunciata da "Teddy" Daniels/Andrew Laeddis nel finale.

Shutter Island

Il primo di questi è nascosto in una grotta. Passa quasi inosservato, tanto sembra sterile a livello narrativo e privo di appigli al resto del film. Siamo nella seconda parte della fuga allucinata di Daniels/Laeddis/Di Caprio, perso mentre cerca di recuperare il corpo del suo collega che credeva caduto in mare. È Franz Kafka, che viene evocato in maniera diretta da una allucinazione di "Teddy", concretizzatasi nella presunta paziente 67, trovata nella grotta dopo aver varcato le soglie della dipendenza dai farmaci (in forma di una colonia di topi), e che si spaccia per la vera Rachel Solando (la paziente "evaporata", come la psiche dal corpo, dalla sua cella, e che Teddy cerca). Durante la conversazione, in preda ad un forte trasporto emotivo, e tentando di giustificare la sua condizione di ex psichiatra incastrata da chi l'avrebbe rinchiusa perché faceva troppe domande (sul destino dei pazienti e sull'uso di farmaci allucinogeni nel carcere), dice al suo "creatore": "Lei crede che sia pazza! E se dico che non sono pazza? Non serve gran che, no? È la geniale trovata kafkiana". Il riferimento, seppur indiretto, potrebbe essere *Davanti alla legge*, il frammento del 1915 poi finito ne *Il Castello*. Quel che è in gioco, come nel racconto di Kafka, è da una parte l'impossibilità di varcare una soglia, raggiungere una meta, rompere l'ambiguità fra volontà e costrizione, ma dall'altra è provare a sottolineare l'effetto decisivo della parola del soggetto, ovvero: se dicono che sono pazzo fanno di me un pazzo, se io dico che non lo sono non cambia granché, perché la riscrittura del mio passato è sovradeterminata, e non un effetto del nuovo senso dato dalle tracce significanti impresse dall'"Altro" (per dirla con Massimo Recalcati)[2] unite alla mia rielaborazione soggettiva (e qui in gioco è l'incarnazione degli enunciati all'interno del desiderio). La "geniale trovata kafkiana" sbattuta in faccia a Di Caprio gli ricorda che il peso del passato non è una forza che lo trascina indietro nel tempo, un "deposito archivistico", qualcosa che lo porta sempre inevitabilmente al trauma, alla sofferenza, ma una spinta in avanti, a varcare una soglia, a vedere l'inconscio come qualcosa da assumere "eticamente" e da trascinare nel futuro, nell'orizzonte del suo poter-essere. Un trauma finalmente situato in un futuro anteriore in cui il soggetto è responsabile del proprio inconscio.

Ma c'è un altro indizio che ci porta a vedere il personaggio di Di Caprio come tentativo dialettico di approcciare due concezioni della psicanalisi. Pensiamo alla metafora con cui il dott. John Cawley (Ben Kingsley) paragona Andrew Laeddis appena risvegliato dal forcing del faro, ormai "rinsavito", ad un *nastro*. Questa è la vera scena madre del film, in cui la violenza con cui i dottori spingono il paziente all'*ec-*

cesso di verità, rappresenta il vero punto di non ritorno della storia del soggetto. La scena è preceduta dal "momento della verità" in cui il paziente vede, per la prima volta dopo due anni, e noi con lui, ciò che è "realmente" successo, il trauma da cui è partita la follia: riportato alla realtà, tolto dall'universo di finzione che si è autocostruito, Laeddis ha uno shock e cade. Scorsese fa seguire questa scena incalzante (in cui, uno dopo l'altro, vengono estratti documenti cartacei, foto, citate conversazioni registrate, in cui l'universo positivista e totalitario del documento viene scagliato contro le "verità" del paziente) da uno dei dispositivi di smascheramento della verità per eccellenza al cinema, ovvero il flashback: lo spettatore, e con lui Laeddis, ha finalmente raccolto tutti gli indizi (la "reale" depressione della moglie, la "reale" presenza dei tre figli, il "reale" tentativo di suicidio di quest'ultima) per smascherare la pazzia e "ricostruire" il passato (quindi archeologia/storia contro immaginazione/desiderio). Risvegliandosi nel padiglione tre, quello destinato ai criminali più pericolosi, Laeddis viene subito interrogato: "Perché sei qui?", lo incalza Cawley. "Perché ho ucciso mia moglie". "E perché l'hai fatto?", "Perché ha ucciso i nostri figli. E mi ha chiesto di liberarla". Ma lo psichiatra non si fida (il paziente già aveva raggiunto lo stesso risultato mesi prima, regredendo fino alla crisi violenta che ha costretto i dottori ad inventare il *role play* come ultima chance di guarigione), e dice: "Tu ti resetti Andrew, come un nastro che gira continuamente in un ciclo infinito". Letteralmente, un *loop* è riferibile a qualcosa che si richiude su se stesso (la traduzione dall'inglese è "ciclo"), come una conchiglia. Ma nel cinema o nel video, un loop è tecnicamente, una pellicola o un nastro la cui testa è agganciata alla coda, e in cui l'inizio coincide con la fine. Il risultato non è qualcosa che non finisce mai, intendiamoci, ma qualcosa che *ricomincia sempre*. In questo caso, è l'immagine che il dottore usa per definire il paziente a *istituire* il paziente, il malato, il pazzo, a far ricominciare, ogni volta, la sua storia *di* paziente.

Ed è sulla base di questi indizi nascosti, ma gravidi di senso, che va letta l'enigmatica frase pronunciata da Di Caprio, prima di scegliere di essere lobotomizzato. Seduto sullo scalino dell'entrata al primo padiglione, pensoso, l'attore di "uno dei *role play* più radicali e d'avanguardia mai tentato in psichiatria" (due giorni libero dalla sua cella, assecondato nel suo attaccamento al sintomo, nelle sue ossessioni e quindi nei suoi desideri) si guarda intorno, contratto: di fronte a lui, nella calma di una giornata di sole, il direttore, e i due psichiatri (Max von Sydow e Ben Kingsley) ed il capo delle guardie, a debita distanza. Aspettano un cenno da qualcuno che sta entrando in scena, lo psichiatra interpretato da Mark Ruffalo. Per la prima volta, dopo il risveglio di Andrew Laeddis dal suo sogno di Edward "Teddy" Daniels, il paziente è interpellato non da "giocatore" del *role play*, ma da semplice paziente (appena *reistituito* dalle parole dello psichiatra). La suspense è enorme, perché dalla sua reazione ci si aspetta il segno della guarigione, e che il nastro inceppato avanzi di nuovo, passi ad una nuova traccia, abbia il coraggio di dimenticare, di passare oltre. Non solo. Ma il presunto paziente non sembra aver abbandonato il ruolo di agente federale. Dice, d'un fiato: "Dobbiamo andarcene di qui, capo". Il dolore sul volto del giovane medico è trattenuto ma palpabile. La finzione non è crollata, quindi non è avvenuta la tanto agognata guarigione. Con un cenno, Ruffalo fa entrare in scena i dottori ed un infermiere col sedativo: il paziente dovrà subire una lobotomia. A quel punto, improvvisa, arriva la frase: "Sai, questo posto mi fa pensare". Pausa. "Sì? Cosa, capo". Pausa. "Cosa sarebbe peggio? Vivere da mostro, o morire da uomo per bene?". La colpa non si cancella, sembra dirci Daniels, e quindi è meglio morire? Oppure è impossibile, dopo quello che è successo, "vivere da uomo per bene", impossibile a tal punto da vedere come unica via d'uscita l'assunzione di responsabilità di *morire da uomo per bene*?

Su quell'isola, istituzione/dispositivo di potere totale, c'è un solo uomo che ne ha compreso il funzionamento, che ne ha capito i limiti e le barriere, che lo ha reinventato di sana pianta. E non è un dottore, un infermiere, uno psichiatra illuminato, o una guardia. È un paziente, un paziente violento, un paziente che non vuole *guarire*, e che come un nastro in *loop*, ripete la stessa musica, vuole risentire sempre la stessa partitura, in *ascolto* del proprio desiderio: non dimenticare, ma riscrivere la propria storia, pur senza riuscirci. L'enigma resta (non quello della guarigione, che non ci interessa) con una sola, piccola certezza: come Antigone, che decise di morire come corpo e vivere come soggetto, la scelta di una trasformazione attiva della storia e la forza di dimenticare, sono il primo passo per restare fedeli al proprio desiderio, anche quando esso coincide con la morte.

Giulio Bursi

Shutter Island

Eastwood/Cameron/Obama, o dell'*entusiasmo* americano

Invictus (Clint Eastwood, 2009) e
Avatar (James Cameron, 2009)

La possibilità di studiare il cinema contemporaneo analizzando il suo rapporto con il contesto culturale "nazionale" o la sua natura di prodotto "popolare" è oggi spesso messa in discussione da molti approcci critici e teorici e, soprattutto, dall'attuale evoluzione del panorama mediale globale. Lo sviluppo degli stessi *cultural studies*, nati per rispondere anche a questo tipo di domande[1], sembra indicare di frequente una sempre minor presa di tali concetti sui testi (post-?) cinematografici contemporanei[2]. Tuttavia, i film più recenti di due grandi autori come Eastwood e Cameron – *autori* di pellicole *popolari*, in ogni caso – dimostrano perfettamente come il cinema sia ancora in grado di reagire con i propri strumenti a questa situazione di difficoltà. *Invictus* e *Avatar* ri-affermano infatti, in modi diversissimi, la capacità del linguaggio o, meglio, della cultura cinematografica, di tenersi al passo dei tempi – magari trasformandosi e accettando il superamento di un suo modo di essere tradizionale, ma anche ricordandoci allo stesso tempo come moltissimo di ciò che il cinema è stato nel Novecento possa essere ancora (lo era già) all'altezza della contemporaneità. Contemporaneamente, essi dimostrano anche come il cinema riesca ancora a connettersi ad un determinato contesto culturale senza tuttavia dimenticare la globalizzazione, e ad essere "popolare" senza per questo ignorare le grandi novità del panorama mediale e sociale contemporaneo.

Una delle conseguenze, ovviamente, è che film come questi ripropongono quindi ancora una volta il potenziale *politico* del cinema, e in particolare il suo valore *utopico*: se la capacità di un film nel rappresentare una cultura nazionale è certamente inferiore oggi rispetto al passato, *Invictus* e *Avatar* mostrano chiaramente come il cinema sia in grado di descrivere i meccanismi della società contemporanea in un modo forse ancora ineguagliato, in primo luogo grazie alla sua efficacia nel dare *forma* al rifiuto di una cinica accettazione del presente e, perciò, nell'esprimere l'*entusiasmo* legato alla volontà di trasformare radicalmente l'esistente. Parlando di questi due film, alcuni critici hanno certamente esagerato citando *Nascita di una nazione*[3]; tuttavia, è assolutamente vero che sia *Invictus* che *Avatar* rilanciano con forza un'utopia – cinematografica e politica – profondamente americana.

Può essere utile sottolineare un'assoluta banalità, che risulta però rilevante anche per affrontare nello specifico i nostri due film: Clint Eastwood e James Cameron sono certamente fra i registi più di successo degli ultimi vent'anni. Se per il secondo questa affermazione è una pura tautologia, per il primo basterà ricordare come Eastwood, nonostante la sua autonomia creativa e il suo anticonformismo stilistico e tematico, sia molto probabilmente l'unico tra i registi più celebrati dalla critica (forse il più universalmente amato negli ultimi anni) ad ottenere abbastanza regolarmente successi mondiali (*Gli spietati*, *I ponti di Madison County*, *Mystic River*, *Million Dollar Baby*, *Gran Torino*; perfino *Space Cowboys*[4] non andò male al botteghino). Sebbene l'uno militi sul versante della spettacolarità estrema e della tecnologia più avanzata e l'altro su quello di uno stile sempre più rarefatto e alternativo rispetto alle innovazioni del digitale, i due cineasti condividono l'ormai rarissima capacità di conquistare inevitabilmente un numero (e una varietà) di spettatori del tutto inusuale. I film di Cameron e Eastwood, in effetti, sembrano piacere praticamente *a tutti* (giovani e adulti, critica quotidianista e critica specializzata) e questo, verosimilmente, anche perché presentano elementi di forte classicità e drammaticità, tematiche socio-politiche affrontate in modo esplicito e una visione *forte* di valori etici e culturali coerenti con la tradizione americana. Grazie a loro, gli spettatori, evidentemente, rinunciano alla comodità della televisione o del computer e tornano nuovamente nelle sale conquistati dalla forza della narrazione, da temi e toni spesso sensazionali, nonché dall'indiscutibile *cinematograficità* di queste opere (anche se magari non saprebbero definire o concettualizzare in cosa essa consista). La critica, ovviamente incantata dalla forma e dallo stile di queste pellicole, trova ampiamente spazio per analisi sottili (a volte anche contro-intuitive), con le quali riesce – quando necessario – a neutralizzare anche il sospetto di alcuni recensori e di una parte del pubblico europei nei confronti dei discorsi ideologici che essi portano con sé[5].

Cinema, quindi, ancora "popolare". Sia dal punto di vista quantitativo che da quello qualitativo. *Popolare* e non (solo) "di massa", d'altra parte, non tanto per i suoi "contenuti", quanto innanzitutto per le sue forme: forme neo-classiche (o al limite "post-classiche"), anche quando, come in Cameron, abbiamo a che fare con le sperimentazioni più ardite della tecnologia, poiché le tematiche e le soluzioni postmoderne sono sempre riequilibrate da un ap-

Note

1. Sigmund Freud, *Nota sul notes magico*, in *Opere 1924-1929. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1978, p. 63.
2. Questo articolo deve molto al saggio di Massimo Recalcati "Osare oltre le catene del passato", uscito su *Il Manifesto* il 31 marzo 2002.

proccio forte al racconto e al mondo finzionale. Le obiezioni che sono state fatte o potrebbero essere avanzate facilmente ad entrambe le pellicole (l'eccessiva didascalicità e sentimentalismo di *Invictus*, la sceneggiatura apparentemente schematica e superficiale di *Avatar*) rivelano che un certo elitarismo estetico (se non addirittura un paradossale pregiudizio intellettualistico nei confronti della cultura popolare) è forse presente anche nel ragionamento di chi afferma il declino del cinema come forma cruciale della cultura contemporanea in seguito all'avvento dei nuovi media. Una sofisticazione postmoderna (e *superficiale*) sembrerebbe infatti diventare un requisito necessario per essere "attuali" e quindi "neo" o "post" popolari, mentre la straordinaria agiografia di Eastwood e il *kolossal* fanta-mitologico di Cameron risulterebbero gli ultimi reduci di una cultura e una società ormai sorpassate. E questo nonostante – al di là del clamoroso successo commerciali di entrambi gli autori – i film in questione siano anche eccezionalmente *pop* per forma e contenuto...

Nel suo ultimo libro[6], Žižek difende accesamente da varie critiche di sinistra *l'entusiasmo globale* suscitato dalla vittoria di Obama. Lo scetticismo (sano) che porta a non fidarsi delle *vuote* promesse di cambiamento del presidente democratico non deve assolutamente scoraggiarci, dice il filosofo sloveno, dall'assaporare fino in fondo la straordinaria *sorpresa* di veder realizzato ciò che credevamo, razionalmente, impossibile. Ma cosa c'entra l'entusiasmo di Obama e Žižek con i film di Eastwood e Cameron? I rapporti, in realtà, sono molteplici, e spesso diretti: *Invictus* è quasi una lettera al nuovo presidente sul problema della leadership politica in un periodo di crisi e di forte rinnovamento[7], mentre Žižek ha già commentato in una lunga recensione e in un'intervista *Avatar* (che pure giura di non aver ancora visto...)[8]. Sullo sfondo, a spiegare anche ciò che può lasciare interdetti in questi collegamenti, si deve seguire però un altro filo rosso: si tratta sempre di personaggi, temi, fenomeni e processi culturali *globali* che ruotano tuttavia intorno alla crisi del potere e della cultura *americani*.
In questa difficile e cruciale fase storica per gli Stati Uniti, e per il capitalismo occidentale in generale, il cinema americano dimostra allora ancora una volta di essere capace di parlare del nostro presente in modo incomparabile, anche e soprattutto attraverso la mediazione di forme, soggetti e icone che potrebbero sembrare anacronistici. In realtà, è proprio nell'adesione a modelli creduti superati, e a volte dichiarandone esplicitamente l'apparente "arcaismo", che *Invictus* e *Avatar* riescono a proiettare questi stessi oggetti nel futuro: l'America, e il cinema stesso, possono sopravvivere solo se si comprendono come sorpassati dalla storia, e proprio per questo in grado di lanciarsi ancora una volta in avanti.
Non si tratta più di comandare, di imporre imperialisticamente la propria ideologia, ma anche di *volere* (quindi anche pretendere di) incarnare una posizione di autorità morale; non si tratta di essere al comando effettivo del sistema dei media, ma di trasformarsi nel suo baricentro vuoto (la sala come condensatore/irradiatore di miti che proliferano nei nuovi media) – uno snodo attraverso cui gli altri linguaggi devono per forza di cose transitare in virtù della sua capacità di *caricare* positivamente i propri oggetti e renderli, per questo motivo, più potenti e persistenti nelle altre, più deboli, reti comunicative. È questo ciò che fanno infatti il Mandela di Eastwood e il Jake Sully di Cameron, così come i due film di cui sono protagonisti: mettono in scena due narrazioni in cui un soggetto impone la *propria visione* rinunciando nello stesso momento al primato della *propria individualità*, e conquistandone così una nuova e più piena in una società collettiv(ist)a; non a caso, infatti, rappresentano due esempi di cinema consapevoli di venire *dopo il cinema*, capaci quindi di "salvarlo" proprio perché coscienti di quali sono le sue debolezze e i suoi punti di forza nei confronti dei nuovi media. Cameron si spinge in avanti tecnologicamente, ma allo stesso tempo accelera la sua difesa/ripresa di un intreccio classico e di temi archetipici (Pocahontas, ancora una volta? Certo!). Eastwood, con il suo *pamphlet* didascalico, pedagogico, incentrato su meccanismi classici della società e dei media di massa (la politica istituzionale, lo sport, la televisione, ecc.) e quindi su una concezione classica della *rappresentazione* e della *rappresentanza*, riesce però a creare contemporaneamente uno spettacolo incredibilmente commovente e convincente per il pubblico di oggi. Se Cameron è *tecnicamente* il regista di maggior successo degli ultimi due decenni, Eastwood è, del resto, l'unico regista classico (e ottantenne...) capace di incassare 300 milioni di dollari in tutto il mondo con un film personale come *Gran Torino* (lo stesso *Invictus* ne ha raccolti ben 122 milioni).

Avatar

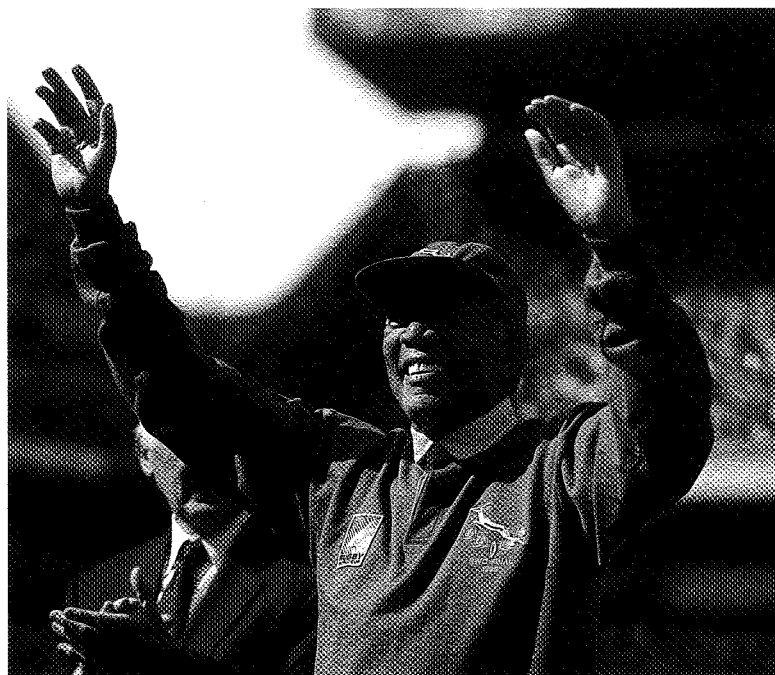
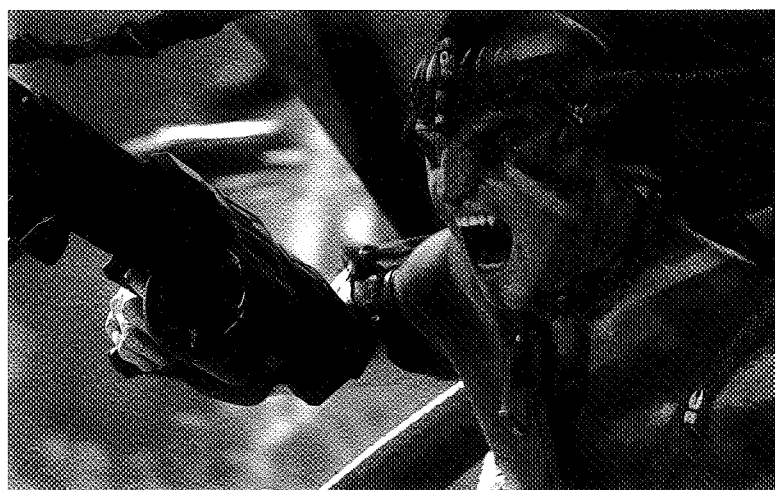
Invictus

L'entusiasmo globale per *Avatar* è quindi il punto di più diretto contatto fra Obama e il film di Cameron: a differenza di *Invictus*, quasi un *istant movie* post-elezioni, il *kolossal* di Cameron attendeva del resto di vedere la luce da prima che cominciasse la lavorazione di *Titanic* (1997), quando Obama era solo un senatore dell'Illinois. L'entusiasmo suscitato dal film e dal primo presidente nero derivano tuttavia da un *background* comune, quello che nutrì la cultura americana *classica* (con tutta la vaghezza e le ambiguità che questo aggettivo comporta). Se forme e contenuti possono essere (in parte) del tutto *nuovi* (ma esiste davvero qualcosa del genere?), alcuni presupposti e meccanismi tipici della tradizione nazionale sono all'origine, infatti, proprio dell'*effetto* concorde dei loro discorsi, la creazione di un entusiasmo collettivo. È su questa capacità di suscitare l'identificazione e la partecipazione del pubblico che si è basato il mito popolare americano fin dalle sue origini, non solo nel campo culturale, ma anche in tutte le sue declinazioni politiche, economiche, ecc. Ed è questo infatti il sentimento suscitato da tutte le *utopie*, per quanto contraddittorie, proposte nel corso dei decenni dal cinema americano (si pensi agli scritti di Ejzenštejn su Disney[9], di Dyer sul musical[10], e già prima di Bloch e Benjamin sulla cultura di massa nel suo insieme, ecc.).
Qual è quindi la funzione dell'entusiasmo ricercato da Obama e da Žižek, da Eastwood e da Cameron? Aiutarci a conservare la speranza durante la catastrofe. Una speranza *utopica* e *politica*, in ogni caso, non semplicemente ideologica (basata su presupposti religiosi o economici). Un'*utopia politica*, quindi, e cioè consapevole delle contraddizioni del sistema da cui nasce, e che perciò sa di dover fare strutturalmente i conti proprio con quelle ideologie. Per questo motivo, da un lato, è riduttivo liquidare *Invictus* e *Avatar* come platealmente ideologici: il loro contenuto utopico sopravanza nettamente la consapevole adesione superficiale (tattica e strategica) al discorso dominante del capitalismo tollerante, pacifista e/o eco-sostenibile (la frequente sottovalutazione dell'aspetto narrativo di *Avatar*, o un sospetto nei

confronti dei meccanismi "ricattatori" di *Invictus*, rivelano un'insufficiente attenzione rispetto alla loro reale complessità, che appare invece ad uno sguardo più ravvicinato – non a caso, anche la stampa e il pubblico si sono ampiamente lamentati della *banalità della trama* di *Avatar*, e ciò nonostante hanno premiato il film). Allo stesso modo, dall'altro lato, sarebbe un fraintendimento anche leggere in modo troppo schematico, e altrettanto letterale, l'evidente discorso utopico (anti-imperialista, terzomondista, o quant'altro). In entrambi i film, la questione cruciale è infatti l'intreccio inestricabile di utopia e ideologia, e non la loro contrapposizione. Come forse solo in Ford e in altri grandi registi classici, abbiamo infatti a che fare con autori capaci di portare avanti all'interno dei significanti ideologici più sfacciati un potenziale utopico senza pari. A differenza dei tanti registi postmoderni, Eastwood e Cameron non fanno ironia su ciò che raccontano, né cercano di dimostrarsi più sofisticati del proprio pubblico attraverso strategie di *double-coding*. A differenza di *Matrix*, ad esempio, *Avatar* non strizza l'occhio agli accademici e ai giovani "creativi", difendendo apparentemente l'utopia per suggerire in realtà che non c'è più una vera alternativa al sistema vigente: al contrario, sul pianeta Pandora non si dà più compromesso possibile (ed è proprio per questo che il film può venire facilmente etichettato dagli scettici come semplicistico e *New Age*!).
Questa *contraddizione*, che fonda la cultura americana e il capitalismo, è esattamente ciò che i nostri due autori hanno sempre affrontato, e nel modo più radicale: mai descrivendola dall'esterno, per chiamarsene fuori, ma sempre incarnandola fino in fondo. Esattamente nel modo in cui scelgono, film dopo film, di affrontare la contraddizione di fare *cinema dopo il cinema*. Se c'è una cosa su cui quasi tutti i critici di *Avatar* hanno concordato, del resto, è proprio questa: nonostante quanto sostenesse la sua stessa campagna pubblicitaria, la grande rivoluzione, la nascita del cinema 2.0, è tutto sommato rimandata: il cinema, in un modo o nell'altro, è ancora insieme a noi.

Federico Pagello

Note

1. Prova a farlo, tenendo conto dell'attuale discussione nei *film studies*, Roy Menarini in *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema americano*, Recco, Le Mani, 2010.
2. È stato fatto dalle prime due edizioni del convegno intitolato *Media Mutations* presso il DMS di Bologna (maggio 2009, maggio 2010), e dall'ultima edizione de *Il lavoro del film*, tenutosi presso il DAMS di Torino nel dicembre del 2009.
3. Alessando Cappabianca su *Invictus* (*Filmcritica*, n. 603, marzo 2010) e Giona A. Nazzaro su *Avatar* (*FilmTv*, n. 3, gennaio 2010).
4. *Gli spietati* (*Unforgiven*, 1992), *I ponti di Madison County* (*The Bridges of Madison County*, 1995), *Space Cowboys* (2000), *Mystic River* (2003), *Million Dollar Baby* (2004), *Gran Torino* (2008).
5. Non a caso, questo atteggiamento appartiene a pochi critici legati a certe tradizioni di sinistra o di destra che nutrono un atteggiamento forse troppo pregiudizialmente ostile alla cultura americana. Un esempio, in ogni caso stimolante, è il Castoro dedicato a Eastwood da Alberto Pezzotta (Milano, 2007).
6. Slavoj Žižek, *Dalla tragedia alla farsa. Ideologia della crisi e superamento del capitalismo*, Milano, Ponte alle Grazie, 2010.
7. Cfr. *Cahiers du Cinéma*, n. 664 e n. 665, marzo e aprile 2010.
8. "Has Obama Failed the *Invictus* Leadership Test?", *The Guardian*, 10 febbraio 2010: http://www.guardian.co.uk/film/filmblog/2010/feb/10/clint-eastwood-invictus-barack-obama.
9. Sergej M. Ejzenštejn, *Walt Disney*, Milano, SE, 2004.
10. Richard Dyer, "Entertainment and Utopia", *Movie*, n. 24, Spring 1977, ora in S. During (a cura di), *The Cultural Studies Reader*, London-New York, Routledge, 1993.

Invictus

Avatar

Il corvo e la scrivania

Alice in Wonderland (Tim Burton, 2009) e i capolavori di Lewis Carroll

"Perché un corvo assomiglia ad una scrivania?" ("Why is a raven like a writing-desk?") domanda il Cappellaio alla petulante Alice (ospite non gradito ad un'ora del tè inceppata all'infinito). Nel momento in cui si trae un film da un libro che si è depositato sul fondo dell'immaginario collettivo, qui incrostandosi di sogni ed interpretazioni, è sempre forte la tentazione di sottoporre i due medium ad un confronto serrato. Ma nonostante gli sforzi profusi da un ramo di studi che si occupa quasi esclusivamente del problema dell'adattamento dalla fonte letteraria allo schermo cinematografico[1], il punto di contatto tra film e racconto appare spesso imprendibile, come il tenue filo tra cielo e terra che balugina all'orizzonte in una giornata tersa; o forse, persino improbabile, come il legame tra un corvo ed una scrivania.

In omaggio all'indovinello del Cappellaio potremmo cominciare il nostro articolo sottoponendo *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) e *Through the Looking-Glass* (1871) al confronto con l'*Alice in Wonderland* di Tim Burton (2009) per determinare quanto Carroll è stato trattenuto da Burton e Linda Woolverton in sede di sceneggiatura. Dovremmo allora distinguere tra i residui letterari adattati "fedelmente" (ma secondo quali parametri o indicatori approntereммо la nostra scala di gradi di fedeltà?) oppure tra personaggi, situazioni e dialoghi "citati" o rimaneggiati, scremando così dal lavoro sul testo le invenzioni "autoriali" e cinematografiche. Va pur detto che il gioco dell'adattamento non coinvolge in maniera univoca film e materiale letterario, ma si estende sul piano intertestuale che avoca a sé la ricca tradizione precedente degli adattamenti teatrali, cinematografici e televisivi dei *Wonderland Books*[2], non esclusa l'influente versione animata prodotta dalla Disney Production nel 1951 (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske), nonché l'importante corollario grafico, certamente noto a Burton, dei maggiori illustratori di Carroll (John Tenniel, Peter Newell, Arthur Rackham, Milo Winter, Tove Jansson, Ralph Steadman)[3].

Troviamo in *Alice in Wonderland* un grande lavoro di bricolage sul materiale letterario di riferimento. Molti gli episodi ripresi liberamente dai due libri (ad esempio la partita a Cricket, il processo, l'apparizione della testa fluttuante del Chesire Cat sopra le carte da gioco, i tratti anatomici caricaturali dei nobili di Wonderland)[4], in certi casi posti al semplice servizio del dispositivo di visione tridimensionale (le variazioni di dimensioni di Alice, la lunga caduta iniziale nella tana del Coniglio). Non mancano personaggi di cui viene stravolto ruolo e funzione (Tweedledum e Tweedledee, con la faccia del comico inglese Matt Lucas, il Fante di Cuori interpretato da Crispin Glover, il cagnolino gigante, ma soprattutto il Cappellaio interpretato da Johnny Depp, vero protagonista del film e sorta di summa dei personaggi burtoniani, da Edward mani di forbice a Sweeney Todd) o trapiantati ex novo (il padre di Alice, la zia Imogene). Non mancano anche i personaggi frutto di una fusione di spunti carrolliani (come Iracebeth, la Regina Rossa interpretata da Helena Bonham Carter, ibrido tra la Regina di Cuori e la Regina Rossa). Tra gli episodi carrolliani cancellati vanno annoverati quasi tutti quelli ispirati alle *nursery rhymes*[5] di cui si è servito Carroll per la composizione dei suoi *Wonderland Books*.

Se praticamente nulla della versione Burton ricalca la successione esatta degli episodi dei testi di Carroll, il film segue da vicino il lavoro dell'illustratore John Tenniel sulla poesia nonsense Jabberwocky[6], così come venne pubblicato nelle prime edizioni di *Through the Looking-Glass and what Alice found there*. L'illustrazione di Tenniel, in accordo con il tono parodisticamente aulico del poema ispirato alle antiche saghe cavalleresche anglo-sassoni[7], mostra un giovinetto (o una giovinetta?) in armatura che fronteggia con la "vorpale" spada un drago sgraziato (il quale, perdipiù, povero drago sgraziato, indossa un panciotto). L'immagine è esibita nel film nel cosiddetto "Oraculum", una pergamena animata dalle doti profetiche che le creature di Wonderland dispiegano sotto gli occhi di Alice.

Veniamo ai rilevi sostanziali. Domandiamoci se (il Cappellaio sghignazza) il film rimane "rispettoso dell'essenza del romanzo", secondo la dichiarazione d'intenti pronunciata a suo tempo da Burton[8]. Ora, i possibili significati nascosti dei libri di Carroll e delle peripezie della sua piccola eroina sono stati sviscerati in tutti i modi possibili (così come la vita stessa di Charles Dodgson). Si è voluto intravedere nel salto nella tana del Bianconiglio un tuffo nella "vagina dentata"[9] mentre il significato del viaggio di Alice è stato interpretato in mille modi: attacco ai vuoti valori della salottiera società vittoriana, incursione colonialista, discorso amoroso e travestimento narcisistico ("amare Alice è immettersi nel suo mondo con la favola-atto d'amore [...] con la favola Carroll fa l'amore con Alice"), polemica con i modelli di virtù

proposti da John Ruskin per la bambine vittoriane[10], controstoria di un corpo disarmonico di bambina a lato della "Londra vittoriana dell'epoca di Carroll, dominata dal più rigido moralismo matrimoniale" dove "battevano 120.000 puttane [...], una grossa percentuale delle quali era tra i dodici e i quattordici anni"[11]. Si sono cercati i grimaldelli per svelare il "mistero" dei *Wonderland Books* nella produzione fotografica di Dodgson[12], o nel fiume di lettere che il reverendo inviava alle sue piccole Alici.

Da Burton, che aveva già brillantemente portato sullo schermo Roald Dahl (*La fabbrica di cioccolato, Charlie and The Chocolate Factory*, 2005) ci si poteva aspettare un delizioso musical nero imperniato sui "numeri" dei sinistri *cautionary tales* che Alice è invitata a ripetere dalle creature di Wonderland (e che Alice puntualmente sbaglia, trasformando i *moral pictures* per bambini buoni in cupe sciarade). Ci si poteva aspettare che Burton mantenesse l'età di Alice (7 anni e sei mesi), e la prospettiva di convivenza con una bambina spaesata ed isolata che vive compresa nei mondi librari (pedagogici e minacciosi come i *cautionary tales*, oppure *silly* ed oziosi come le rime e le filastrocche infantili) che stabiliscono i confini della sua prigione dorata. Oppure, ci si poteva aspettare che recuperasse le indicazioni fornite di prima mano dallo stesso Carroll[13]. Fatto sta che in almeno due punti essenziali film ed opera carrolliana s'innescano con forza: (a) nel movimento di caduta "instabilità per la perdita della giusta misura", ove si perde per strada l'ideale del corpo armonico "che spicca come simbolo di potenza"[14], ripreso e rafforzato con il 3D (ma da qui Burton produce un idea da mistica indiana: una girandola di reincarnazioni di Alice) e (b) nel coglimento di uno spostamento rilevante da Alice *underground* ad Alice *through the glass*. Da un romanzo all'altro Carroll scollina dalla malinconica complicità con l'infanzia alla pedagogia applicata, dal mondo sovvertito dal nonsense, il cui emblema è un mazzo di carte pronto a saltare in aria, alle regole del "gioco" ufficiale ed accreditato secondo la metafora bellica degli scacchi. Burton aderisce al movimento ed applica un senso (persino una profezia) nel mondo di puri mezzi-senza-fine carrolliano, innestando il sovversivo nel pedagogico. E certamente *Alice's Adventures* non era una storia epica in stile *Signore degli Anelli* o una saga arturiana. Il racconto, il viaggio, si interrompe quando Alice si confronta con la legge. Qui, il gioco finisce. Lei appiattisce le figure e smette di correre dietro al Coniglio Bianco. In Burton invece il "vero" gioco comincia da questo punto. Alice uccide il drago, che nel romanzo emblematizzava la paura infantile delle parole "difficili", e ne beve il sangue (mestruale, direbbe una seguace della Creed?). Insomma Alice supera la prova ordalica del confronto con le proprie paure infantili e "matura".

Burton decide dunque di impostare una visibile rassomiglianza tra gli abitanti del mondo reale e le creature di Wonderland[15] alludendo al fatto che l'intera avventura sorge come proiezione fantastica, trasformando il *trip* di una bambina vittoriana condizionata dal bombardamento da pressanti dettami educativi nella seduta psicoterapeutica di una sorta di proto-eroina dei diritti delle donne, nell'Inghilterra dell'Ottocento. L'Alice di Burton si trova alle soglie di un'importante decisione: sposarsi con un Lord, o seguire le avventurose orme del padre? Catallassi (tuffo): dramma interiore: risoluzione (concatenazione da psicodramma *new age*). Trasformazione finale da bruco a farfalla (odiosa metafora). Dai confini di un mondo angusto come un corsetto alle avventure corsare che la giovane neo-pioniera dell'import/export affronterà dall'altra parte del mondo. Trionfo del liberalismo mercantile. Eppure Burton rimane profondamente fedele. Ma non all'essenza del romanzo. Bensì, all'essenza di Carroll[16].

Davide Gherardi

Alice in Wonderland

Alice in Wonderland

Note

1. Per un'introduzione agli *Adaptation Studies* cfr. Thomas Leitch, "Adaptation Studies at a Crossroads", *Adaptation*, vol. 1, n. 1, 2008, pp. 63-77.
2. A tal proposito Roni Natov, in "The Persistence of Alice" (*The Lion and the Unicorn*, vol. 3, n. 1, 1979, pp. 38-61) lamenta le "distorsioni" presenti negli adattamenti cinematografici e televisivi di Carroll.
3. Va qui ricordata difatti l'abilità e la sensibilità per il disegno di Burton, alla cui produzione grafica il MoMa ha recentemente (22 novembre 2009-26 aprile 2010) dedicato una retrospettiva curata da Ron Magliozzi, Jenny He e Rajendra Roy.
4. A tal proposito il gruppo di lavoro A/Dams coordinato da Gianni Celati osservava acutamente che le deformazioni somatiche di Carroll provengono dai corpi eccentrici che popolano il teatro degli orrori corporali immaginato da Edward Lear nei suoi celebri *limericks* e nelle vignette del *Book of Nonsense*: "innescamento di fissazioni maniacali [...] somatizzato dal personaggio". Gianni Celati (a cura di), *Alice disambientata*, Firenze, Le Lettere, 2007, p. 61.
5. Sull'uso della letteratura per l'infanzia come sottotesto in Carroll vedi: Ronald Reichertz, *The Making of the Alice Books: Lewis Carroll's Use of Earlier Children's Literature*, Montreal, QC-Kingston, McGill-Queen's University Press, 1997.
6. "Jabberwocky" è una celebre "parola-valigia" ("portmanteau" le chiamava Carroll, ossia parole che contengono altre parole) di cui l'esegeta più autorevole è Humpty Dumpty/Lewis Carroll stesso (cfr. il cap. VI di *Through the Looking-Glass*). Ecco alcune soluzioni del rompicapo secondo una ridda di traduttori: Tartaglione, secondo Valori Piperno (1954), Cicirampa per Graffi (1975) – soluzione seguita per il doppiaggio italiano del film di Burton –, Mascellodonte per Garofalo (1977), Ciarlestrone per D'Amico (1978), ed infine Giabbervocco per Schiaffoni (1988) e Rigamonti (2006). Cfr. Riccardo Rigamonti, "Il Jabberwocky di Lews Carroll: una traduzione per la scena", *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata*, 1-2, 2007, pp. 117-128.
7. Il poema dedicato al Jabberwocky appare per la prima volta nel 1855 nel magazine per famiglie *MischMasch* con il titolo: "Stanza of Anglo-Saxon Poetry". Vedi Jan Susina, "'Why is a Raven like a Writing-Desk?': The Play of Letters in Lewis Carroll's Alice Books", *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 26, n. 1, Spring 2001, p. 19.
8. Sci Fi Wire.com, *Burton To Respect Alice's Essence*, http://scifiwire.com.
9. Vari celebri psichiatri (Paul Schilder, Martin Grotjahn, John Skinner) si sono cimentati con l'analisi critica dei *Wonderland Books*, fornendone delle interpretazioni contrastanti.
10. Nel 1865 un certo moto di malcontento nei riguardi della regina Victoria aveva stimolato un saggio di John Ruskin dai fini pedagogici: "Of Queens' Gardens". In *Attraverso lo specchio* Carroll alluderebbe al punto di vista di Ruskin ribaltandolo: in pratica l'idea delle multiple regine e la nota identificazione tra Alice e la Regina insinuerebbe che se le bambine si fossero ispirate al modello comportamentale vittoriano, come profilato da Ruskin, i risultati educativi sarebbero stati disastrosi. Da notare che nelle illustrazioni originali di Tenniel della regina Bianca si trovano dei tratti distintivi già utilizzati per le illustrazioni satiriche di *Punch* per criticare la regina Vittoria. Vedi: Laura Mooneyham White, "Domestic Queen, Queenly Domesic: Queenly Contradictions in Carroll's *Through the Looking-Glass*", *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 32, n. 2, Summer 2007, pp. 110-128.
11. G. Celati (a cura di), *op. cit.*, p. 98 e p. 29. Ando Gilardi nella sua *Storia della fotografia pornografica* (Milano, Bruno Mondadori, 2002) parla dell'album di collage ricevuto da Christine Horly dal presunto donatore Lewis Carroll. Tale album sarebbe il vero "dietro lo specchio" di Alice: un "nonsense visivo di un nonsense letteraio" a sfondo giaculatorio/eiaculatorio. Un'immagine tratta dall'album riprodotta in Gilardi (p. 105) contrassegnata dalla scritta autografa: "Time flies", ri-

prende curiosamente il simbolo della farfalla prescelto da Burton.

12. Cfr. Brassaï, "Lewis Carroll Fotografo o l'altra faccia dello specchio", in Lewis Carroll, *Sulla fotografia*, Milano, Abscondita, 2007, pp. 45-74.

13. Cfr. Charles Dodgson, "Alice on the Stage", articolo apparso in *The Theatre*, aprile 1887, consultabile presso: www.alice-in-wonderland.net/books/onstage.html.

14. G. Celati, *op. cit.*, p. 70.

15. Per saldare il parallelo si fa ballare la "quadriglia delle aragoste" agli invitati al party vittoriano (predisposto perché il dispepsico lord Hamish Ascot si proponga ad Alice).

16. A mio avviso l'analisi più acuta formulata sulla "personalità" di Carroll scrittore è racchiusa in un commento di Antonin Artaud: "una specie d'assaggiatore dell'osceno che si guarderebbe bene dall'essere osceno, lui". Antonin Artaud, lettera spedita da Rodez a Gaston Ferdière, il 22 settembre 1945; ora in: *Humpty Dumpty di Lewis Carroll nella traduzione di Antonin Artaud*, Torino, Einaudi, 1993, p. 101.

Una strada al tempo dei lupi

The Road di McCarthy e Hillcoat

Quando la saga post-apocalittica di McCarthy vinse il Premio Pulitzer nel 2007, divenne quasi inevitabile che ne venissero acquistati i diritti per produrne l'adattamento cinematografico. John Hillcoat, giovane regista di genere, ha trasposto fedelmente *La strada* (*The Road*, 2009) seguendone da vicino la cupa trama, per realizzare un film che è anche un lucido saggio sulla condizione umana. Un padre e il figlio adolescente vagano attraverso gli Stati Uniti ridotti a uno scenario apocalittico: tutt'intorno a loro si staglia una terra sterile e desolata come la *Waste Land* di Eliot o "come l'inizio di un freddo glaucoma che offuscava il mondo"[1]. Dopo un non meglio precisato disastro naturale, i due seguono un itinerario che dovrebbe condurli a Sud, sulla costa, dove confidano di trovare una via d'uscita. Qualcosa come un cataclisma ha incenerito e continua a incenerire con la sua potenza indicibile. Gli alberi sono mezzi carbonizzati, una malora ha investito le terre che bruciano improvvisamente per autocombustione; non c'è traccia umana, e i pochissimi sopravvissuti vivono a branchi o in romitaggio. Chi abita questo spazio siderale sta scontando una carestia che sembra protrarsi da decenni, se non si è già trasformato in sorta di belva umana capace di divorare i suoi simili. I due protagonisti affrontano il loro viaggio su questa strada dove l'unica cosa che si muove sono le folate di cenere: sullo sfondo c'è il misterioso abbandono della moglie che una notte si è tagliata le vene con dell'ossidiana piuttosto che affrontare la fine del mondo. Per riprodurre le rovine, le dune e i bacini mortiferi del romanzo, Hillcoat ha girato gran parte del film in inverno, nelle zone depresse di New Orleans e a Pittsburgh, dove i relitti di un'epoca in cui la città era un grande polo dell'industria carbonifera e siderurgica davano modo di ottenere "il giusto grado di squallore"[2]. D'altronde, questo tipo di paesaggio statunitense poteva così corrispondere con quello descritto dallo scrittore sia ne *La strada*, che nel romanzo successivo di prossima pubblicazione. Anche qui McCarthy torna appunto a ritrarre paesaggi grigi e funerei che vengono presentati come proiezione della psiche depressa del protagonista: il libro narra di come un fratello affronti il suicidio della sorella[3].

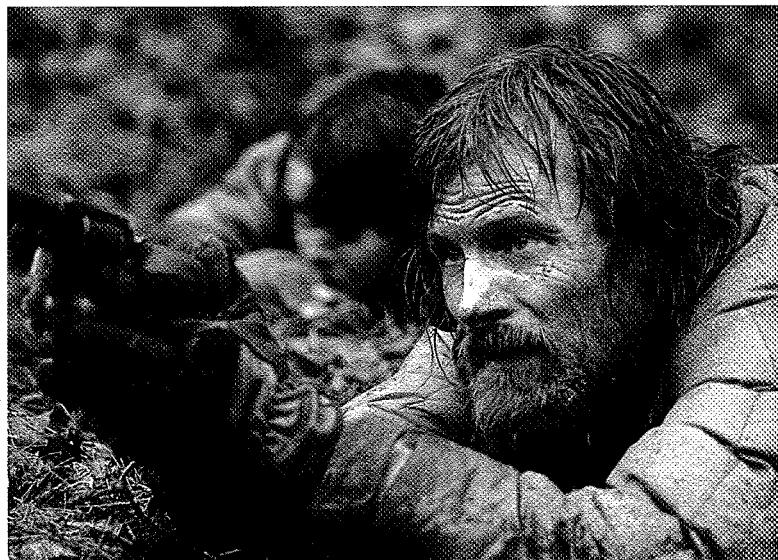
Rispetto al romanzo, l'ambientazione assume nel film di Hillcoat un aspetto talmente degradato da far supporre l'intervento di una qualche presenza aliena. Gli incendi improvvisi all'interno di foreste morte inducono a pensare alle conseguenze di una guerra dei mondi, o comunque a un accadimento di forza superiore rispetto a una semplice calamità naturale. Difatti, nel complesso, il libro non spiega se lo scenario apocalittico sia dovuto a una catastrofe nucleare o piuttosto all'impatto di un frammento di asteroide. C'è piuttosto un'entità che il padre avverte sotto forma di mostro nel corso dell'incubo con il quale viene introdotta la vicenda di *The Road*.

> E sulla sponda opposta una creatura che alzava le fauci grondanti da quel pozzo carsico e fissava la luce della torcia con occhi bianchissimi e ciechi come le uova dei ragni. Dondolava la testa appena sopra il pelo dell'acqua come per annusare ciò che non riusciva a vedere. Rannicchiata lì, pallida, nuda e traslucida, con le ossa opalescenti che proiettavano la loro ombra sulle rocce dietro di lei. Le sue viscere, il suo cuore vivo. Il cervello che pulsava in una campana di vetro opaco. Dondolava la testa da una parte all'altra, emetteva un mugolio profondo, si voltava e si allontanava fluida e silenziosa nell'oscurità[4].

Sin qui, quest'apparizione potrebbe realmente indicare l'esistenza di una qualche entità soprannaturale in cerca di prede umane. Ma non è così, la creatura serve da simbolo che lo scrittore usa per approfondire il tema dell'inconscio, come viene chiarito in un brano di poco successivo. Ce ne rendiamo conto quando una notte, questa *cosa* si manifesta, approssimandosi verso padre e figlio: striscia sotto di loro e infine scompare. Come spiega il padre non c'è nulla da temere, anzi, si tratta di un fenomeno naturale: la creatura non è altro che un terremoto che scuote la terra mentre gli alberi circostanti piombano infiammandosi[5]. Nonostante gli scontri coi cannibali e gli impalatori, il pericolo vero, quello che incute terrore, dovrà restare invisibile. Esso risiede nell'uomo e consiste nella fondamentale tendenza umana verso l'autodistruzione. Quanto esiste di fantastico in *The Road* di McCarthy viene generato dalla mente provata dei suoi personaggi. Quanto invece coincide con il concreto di una realtà sia pur intollerabile (il cannibalismo, la misantropia, lo sterminio) va ricondotto primariamente all'errore umano. Se è avvenuta un'apocalisse questa è stata provocata dall'uomo o è comunque dipesa da un qualche dio terribile che ha inflitto una piaga alle sue creature per castigarle di una colpa indicibile. Questo sistema manicheo prevede che a

padre e figlio venga accordato il primato del bene: i due vivono infatti una storia d'amore.
Il film ricalca dal libro appunto una realtà da fine del mondo, dopo una tragedia che lo ha appunto devastato. Nulla che sia di argomento più attuale. C'è l'idea di una catastrofe naturale: i cieli che appaiono tersi di rosso, gli alberi che s'incendiano, le piogge acide, nessun animale se non un insetto che appare miracolosamente nel finale. In un'intervista, Hillcoat dichiara che, in effetti, se nella sua opera ci sono dei riferimenti al contemporaneo è proprio perché si tratta di un film a tesi:

> Il libro non spiega se lo scenario apocalittico sia dovuto a una catastrofe nucleare o a un misterioso frammento di asteroide. Quella striscia di luce che Man/Viggo e Wife/Charlize vedono una notte, quando ancora c'era la felicità nel mondo, è foriero di tutto. Sì, ho visitato ogni possibile panorama apocalittico degli Stati Uniti, dal Ground Zero a New Orleans, dagli incendi californiani ai disastri per uragani dell'Oregon. Il film, come il libro, è una storia contro ogni guerra e sopraffazione, una parabola d'amore tra un padre e un figlio. Tradurre un romanzo così amato imporrà a tanti un inevitabile confronto, ma il libro rivive sullo schermo come monito, nemesi, minaccia in ogni scenario. L'incerta speranza, non certo a caso, è interpretata nel finale da un veterano di qualche guerra (Guy Pearce)[6].

In qualche modo *The Road* riprende il soggetto e lo scenario descritto ne *Il tempo dei lupi* (*Le Temps du loup*, Michael Haneke, 2003), un altro film d'ambientazione catastrofica, sebbene improntato sull'idea di guerra civile, piuttosto che su quella di catastrofe naturale. Nel film di Haneke, il dramma inizia in un paese d'Europa dove una famiglia sta evacuando e sorprende inspiegabilmente a casa propria uno sconosciuto armato che punta il fucile contro il padre e lo uccide. Subito avviene l'agnizione: l'uomo è un profugo e sta fuggendo con moglie e figlio. Rimasta vedova, la protagonista intraprende un lungo vagabondare per campagne disabitate alla ricerca di un rifugio sicuro per i suoi due figli. Nella scrittura originaria di Haneke, che prevedeva un film della durata di tre ore, la prima parte doveva svolgersi in piena crisi, subito dopo un attentato terroristico come quello dell'11 settembre 2001: la fuga dei personaggi avrebbe dovuto così iniziare proprio in un quartiere benestante del Sud America per trasformarsi in un lungo e accidentato espatrio verso un'Europa vista come meta di salvezza[7]. Come ne *La strada*, anche nel film di Haneke il peregrinare dei tre ha luogo in un tempo storico indefinito, dopo un accadimento epocale di cui i protagonisti hanno perso memoria storica o non hanno mai avuto cognizione. In entrambi i film manca l'antefatto e, dalla scena iniziale, i personaggi sono mossi da ragioni non ben chiare. Anche Haneke ambienta il suo film alla fine del mondo. Se ne dà indicazione già nel titolo che è preso da una canzone tedesca, *La profezia del veggente*, parte di un antico ciclo epico, che descrive un tempo antecedente l'avvento di "possenti divinità di vittoria". È questo un "[t]empo d'asce, tempo di spade, / gli scudi si fenderanno, / tempo di venti, tempo di lupi, / prima che il mondo crolli. / Neppure un uomo un altro ne risparmierà"[8]. Se in McCarthy l'acqua è un bene prezioso, in Haneke è razionata, avvelenata. Ne *Il tempo dei lupi* forse l'acqua è stata contaminata come fa ipotizzare a metà film il primissimo piano di un acquerello di Dürer con un paesaggio astratto, sovrastato all'orizzonte da una macchia violacea che ha la forma di una nube nucleare.
Al centro di *La strada* c'è il disperato tentativo del padre di mantenere la propria autorità come ultimo portatore di un'etica che è chiamato a tramandare, nonostante tutto porti a ritenere che si viva ormai allo stato di bestie dove nessun principio conti ancora qualcosa. Al padre spetta trasmettere al figlio i grandi temi di fede, umanità e redenzione. In questo modo egli tramanda quanto ritiene sia rimasto di giusto di fronte all'osceno declino dell'uomo ridotto a cannibale. Così lo prepara a proseguire da solo comportandosi da "uomo giusto", guidato da un'unica convinzione: "Sapeva solo che il bambino era la sua garanzia. Diceva: se lui non è la parola di Dio, allora Dio non ha mai parlato"[9]. Di fatto il padre invoca e maledice Dio sinché non lo sostituisce con il figlio. Così quando gli carezza i capelli biondi aggrovigliati, egli pensa a un dio che gli legge nel pensiero: "calice d'oro" definisce appunto il capo del ragazzo "buono per ospitare un dio". Ma questo suo catechismo comporta anche istruire il piccolo a un gesto estremo: puntarsi la rivoltella in gola per usare l'ultimo colpo in canna in difesa di se stesso. Pur di appartenere ai buoni, pur di non uccidere, il figlio dovrebbe spararsi. Sia nel libro che nel film questa netta distinzione tra bene e male di matrice biblica persiste nei dialoghi tra padre e figlio come una litania di spergiuro. Infatti, questa distinzione viene messa continuamente a rischio dall'istinto di fame che li consuma. Così il padre racconta al figlio le sue parabole e lo induce a prepararsi al suicidio come arma di salvezza. Hillcoat insiste su questo punto per la costruzione del rapporto tra i due personaggi.
È precisamente attraverso il figlio, che il padre assume forza ripetendogli: "Ricorda che, anche se non ci sono più luoghi dove nascondersi o sperare, devi sempre tenere acceso dentro di te il fuoco". Questo fuoco separa quindi due ordini di umanità: i cannibali dai "normali" e insieme unisce fatalmente i due consanguinei. Così, nel libro i pensieri dei due protagonisti spesso finiscono per convergere in un unico punto di vista interno: quello del narratore onnisciente che oscilla tra la prima persona e la terza persona e una quarta persona non meglio identificata che predice e descrive i sogni. McCarthy ne fa una voce dell'inconscio, sorta di voce divina che verrà appunto a sostituire quella di Dio nell'ottica del ragazzino, dopo la morte del padre, quando viene accolto da un'altra famiglia di viandanti. Nel romanzo questo lieto fine trova un suo spazio come spia di un possibile rinnovamento: il figlio sopravvivrà e forse addirittura rifonderà il genere umano. Simbolicamente il primo atto di redenzione da parte del figlio ha inizio proprio con il gesto civile di un altro capofamiglia che lo soccorre, seppellendone il padre morto malato. Nel film quest'ottimismo di fondo viene contratto a favore della messinscena di una lotta materiale contro solitudine, inedia e carestia. Se nel romanzo i due mangiano regolarmente, nel film invece restano perennemente sottoalimentati. L'obiettivo primario è quello di procurarsi del cibo sotto minaccia di agguato, anziché valicare le montagne come indicato nel libro. Così gli atti di mattanza nel romanzo vengono solo accennati in brevi paragrafi con le digressioni del padre. Nel film questi delitti occupano invece intere scene rese da soggettive interrotte da false soggettive per aumentare la suspense. Così Hillcoat assegna un ruolo particolare all'episodio ambientato nel covo di alcuni cannibali che tengono segregate le loro vittime nude e affamate per farne carne da macello. L'intrusione accidentale di padre e figlio nella casa dei carnefici, l'apertura della cella nel sottosuolo, la fuga mentre si scatena una caccia all'uomo come in un campo di sterminio, tutti questi elementi concorrono a trasformare l'episodio in una lunga sequenza dell'orrore.
The Road affronta un argomento, quello del cannibalismo, per mostrarne non tanto il carattere disumano, quanto l'evidenza storica in circostanze da guerra civile. In realtà ai due protagonisti è dato cibarsi di scatolame: chi si nutre di carne umana mette in atto il sacrificio necessario per mantenere il potere. Nel libro questo comportamento indicibile viene evocato attraverso il punto di vista moralizzatore del padre che, quando narra in prima persona, esprime la particolare visione etica di McCarthy: il cannibalismo diviene l'atto di appartenenza a un ordine sociale "nuovo", che è violentemente prevalso su quello millenario che lo ha preceduto. Se il cannibalismo costituiva prima un delitto, ora esso è ammesso, anzi è la norma all'interno di sette nomadi che lo praticano sistematicamente. Questo pasto osceno sembra indicare non tanto la deriva di una civiltà verso uno stato di anarchia, quanto l'avvento di un potere nuovo e autoritario, fondato sul sangue e sulla sopraffazione. All'origine della messinscena di questo "tempo dei lupi", in *La strada* c'è del kafkiano, se non che

The Road

qui i personaggi hanno ruoli attivi, agiscono e desiderano. È proprio Kafka a scrivere nel 1919 in *Una vecchia pagina*, un testo sulla sofferenza dell'animale che all'epoca venne letto come un'allegoria della Germania invasa dai corpi franchi e che, oggi, potrebbe perfettamente accordarsi con la filosofia dell'uomo cannibale espressa in *The Road*:

> Ultimamente il macellaio pensò di potersi risparmiare almeno la fatica di macellare, e al mattino portò un bue vivo. Non deve assolutamente rifarlo. Per un'ora io rimasi disteso sul pavimento in un angolo del mio laboratorio, e mi ammucchiai addosso tutti i miei vestiti, le coperte e i guanciali pur di non sentire i muggiti di quel bue che i nomadi assalivano da ogni parte per strappargli coi denti brandelli di carne viva. Il silenzio regnava da tempo quando mi arrischiai a uscire; i nomadi giacevano stanchi intorno ai resti del bue come bevitori intorno a una botte[10].

Dunja Dogo

Note

1. Cormac McCarthy, *La strada*, Torino, Einaudi, 2007, p. 3.
2. Intervista a Cormack McCarthy in John Jurgensen, "McCarthy: Vi racconto la strada", in *La Repubblica*, 10 gennaio 2010, p. 28.
3. *Ibidem*.
4. C. McCarthy, *op. cit.*, pp. 3-4.
5. *Ivi*, p. 22.
6. John Hillcoat in Giovanna Grassi, "L'apocalisse alla Mostra (sperando nei nostri figli)", *Il Corriere della Sera*, 4 settembre 2009, p. 45.
7. Michael Haneke in Nick James, "Darkness Falls", *Sight and Sound*, n. 10, ottobre 2003, p. 16.
8. "Völuspá", in *Götterlieder* in *Edda-Lieder*, XXIII sec. (tr. ted. 1851), vv. 46.
9. C. McCarthy, *op. cit.*, p. 4.
10. Franz Kakfa, "Eine Altes Blatt (Una vecchia pagina, 1919)", in Rosa Luxemburg, *Un pò di compassione*, Milano, Adelphi, 2007, p. 37.

The Road

La sovversione del sensibile

Jacques Rancière e l'estetica del disaccordo

Che relazione c'è tra l'estetica e la politica? Tra il cinema e l'emancipazione? Tra l'arte e la rivoluzione? Sembrerebbe – quanto meno se ci accordassimo alla sensibilità dominante – che non abbiano alcun rapporto diretto. Non che non vi siano opere d'arte nel panorama contemporaneo che non si occupino di questioni più o meno direttamente legate a temi d'attualità (diritti umani, guerre, Guantanamo etc.), ma quello che accade è che normalmente questi temi vengano affrontati al livello del contenuto enunciato più che attraverso il problema delle strategie estetiche. Quanti artisti accetterebbero di declinare la propria pratica all'interno di un percorso di emancipazione? O quanti penserebbero il proprio ruolo di artisti all'interno di un soggetto collettivo? Jacques Rancière ci dice non soltanto che arte e politica sono strettamente annodate l'una all'altra, ma che anzi, è come se prendessero lo stesso oggetto da due lati diversi. Questa è, in estrema sintesi, la grande e ambiziosa lezione di Rancière: che lo si voglia o no, che lo si espliciti o no, è proprio all'interno della riflessione estetica che alcune delle sorti delle possibilità di emancipazione consumano il proprio destino.

Proprio alla luce di questo fatto, poco si capirebbe dell'itinerario filosofico e della riflessione estetica di Jacques Rancière se non la contestualizzassimo a partire da quella fondamentale stagione intellettuale che è stata l'athussersismo nella Francia degli anni Sessanta. Stagione dalla quale il filosofo francese rimarrà profondamente influenzato. È stato infatti in quanto studente del seminario che poi ha dato vita a *Leggere il Capitale*[1] che Jacques Rancière ha iniziato il proprio percorso intellettuale. Siamo nel 1965, e sarà proprio attraverso quel libro (scritto da Rancière e dallo stesso Althusser insieme a Etienne Balibar, Roger Establet e Pierre Macherey) che verrà definito il campo di ciò che in seguito divenne noto col nome di "Marxismo strutturalista" e che lasciò un segno indelebile su diverse generazioni di studiosi e militanti. Tuttavia, allo stesso modo di quanto accadde a molti altri allievi di Althusser, non bisognerà attendere molto perché venga consumato il "parricidio" del maestro. Nel testo del 1974 *La Leçon d'Althusser* Rancière accusò il maestro di "elitarismo intellettuale" per una teoria che troppo facilmente tracciava un confine tra la posizione della Scienza e l'annebbiamento ideologico dei subalterni, condannati per questo a essere liquidati in ogni tentativo di ribellione come umanisti borghesi. Si potrebbe dire che da quel momento Rancière rimarrà sempre fedele al tentativo di pensare, anche contro e al di là dello strutturalismo marxista, quei momenti della storia in cui emerge in modo contingente una radicale rivendicazione di uguaglianza che scompagina le carte delle attese e delle previsioni. Sono quei momenti di radicale soggettivazione politica in cui gli esclusi reclamano in modo ad un tempo poetico e drammatico (finanche violento) il proprio posto all'interno dello spazio politico. Non sarà forse un caso che nel plumbeo panorama del pensiero contemporaneo – dove la pensabilità del futuro ha unicamente i tratti della catastrofe e dove le timide settorialità e rendite intellettuali la fanno da padrone – il pensiero di Jacques Rancière si staglia come uno dei più singolari e innovativi tentativi di pensare una filosofia e una pratica della trasformazione dell'esistente. Anche nel campo dell'estetica e nel regime della sensazione.

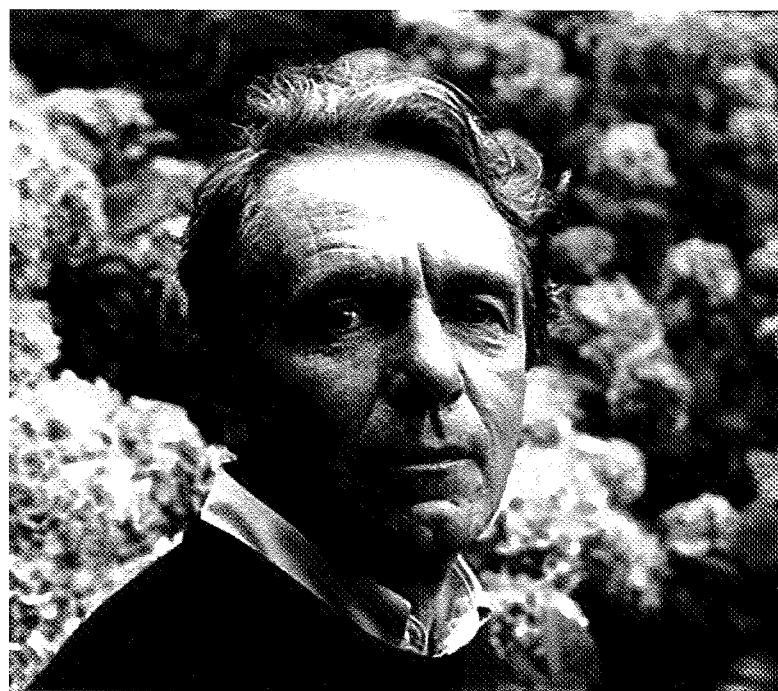
Ma cominciamo da quello che rimane probabilmente il suo lavoro teorico più importante, *La Mésentente*[2] del 1995, dove Rancière prova ad articolare il campo delle relazioni tra politica e filosofia a partire da un problema. Nel cuore della *polis* che origina la razionalità politica occidentale vi è denegato e misconosciuto un radicale elemento di squilibrio: una sorta di conflitto permanente e irriducibile tra due principi, incommensurabili e per questo impossibilitati ad essere ridotti a sintesi. Da un lato, vi è la logica propria del pensiero filosofico che tenta di ridurre il campo della politica ad un ordine prestabilito, in cui ad ogni elemento corrisponde un posto legittimato. È una logica che suddivide, organizza, "ordina" appunto; non lascia spazio all'aleatorietà del caso, ma dispensa titoli e legittimità, traccia gli spazi e le porzioni di visibile ed invisibile. Rancière la definisce *polizia*, non solo nel senso letterale del corpo militarizzato verso il controllo interno, ma anche nel senso della logica che ad un tempo rende intellegibile ed esaurisce il principio di organizzazione del campo politico. A questa logica si oppone quella che Rancière definisce come *politica*, ovvero quella costante istanza di contestazione di quell'ordine, che espone la suddivisione di legittimità e degli spazi di visibilità alla contestazione di un rapporto di sopraffazione e di esclusione. La supposta naturalità della logica di *polizia* che rappresenta come eterno il rapporto tra inclusione ed esclusione viene esposta alla propria possibile riarticolazione.

Questo squilibrio è dunque radicale. Vi sono costantemente momenti nella storia in cui un dato ordine politico viene esposto al suo sovvertimento da parte di chi in quell'ordine politico ne è escluso. E questa contestazione viene portata avanti in nome del principio di uguaglianza. Qui sta il rovesciamento fondamentale della riflessione di Rancière: uguaglianza non è il nome del *risultato* di un ordine politico riuscito in cui ad ogni elemento corrisponde un posto legittimato. È semmai il nome di una *differenza radicale*, di un costante dispositivo di sovversione. Democrazia non è, secondo Rancière, il mito di un assetto statuale, ma semmai il principio della sua perenne apertura alla contingenza del suo sovvertimento.

La differenza tra diversi enunciati politici legittimati è una differenza di tipo agonistico, dato che la dialettica delle diverse posizioni condivide tuttavia il riconoscimento reciproco della propria appartenenza al campo politico, come accade ad esempio nelle teorie sulla democrazia di Habermas. Una differenza di tipo antagonistico invece è quella in cui la stessa appartenenza al campo politico è parte della questione. Slavoj Žižek, ad esempio, ci ricorda come nella differenza tra destra e sinistra ciò che costituisce un problema non è tanto la differenza tra le diverse posizioni, quanto il fatto che agli occhi dell'uno o dell'altro la stessa articolazione positiva di quali siano gli enunciati che individuano gli uni e gli altri sia differente (non si è d'accordo innanzitutto su *che cosa* definisca la destra e la sinistra, non tanto sulla distanza delle singole posizioni, vi è dunque una diversa illusione prospettica su quello che *è* il campo del confronto prima ancora che sul confronto di ogni enunciato)[3]. Ogni istanza politica che quindi tenti di legittimare la propria inclusione *in quanto parzialità* nel campo chiuso dell'ordine poliziesco è già una posizione che parla il linguaggio *dell'universale*. L'assioma universale dell'uguaglianza è un attributo antagonistico della parzialità che sovverte l'ordine costituito, e non tanto la fotografia supposta oggettiva dell'insieme delle varie enunciazioni.

Per provare a chiarire in che modo Rancière faccia entrare in questo quadro le sue riflessioni riguardanti l'estetica ci rifacciamo ad uno degli esempi riportati ne *La Mésentente*: Rancière cita un racconto di Pier-Simon Ballanche, un pensatore francese del XIX Secolo, che riprende il famoso apologo di Menenio Agrippa (riportato da Tito Livio), quando tenta di ricomporre la prima grande lotta di classe della storia romana: lo scontro tra patrizi e plebei e la secessione di quest'ultimi sul monte Sacro. La storia vuole che Menenio Agrippa riuscì a ricomporre questa rottura andando a parlare con i plebei in rivolta e proponendogli la metafora dell'ordinamento sociale romano come di un corpo nel quale ognuno ha la propria funzione, e nel quale tutti devono cooperare per il bene comune. Ballanche riprende questo storico conflitto declinandolo come una disputa sulla questione della parola. La posta in gioco è sapere se esiste una scena comune ed egualitaria in cui patrizi e plebei possano dibattere attorno a qualcosa. Secondo Menenio Agrippa i plebei hanno una parola "che è un suono fuggitivo, sorta di muggito, segno del bisogno e non manifestazione di intelligenza"[4]. Tra il linguaggio di coloro che hanno un posto legittimato nell'ordinamento politico e il "muggito degli esseri senza nome", non vi è possibilità di istituire uno scambio linguistico, né regole, né un codice per la discussione. Come ci ricorda Rancière:

> Questo verdetto non riflette soltanto la cocciutaggine dei dominanti o il loro accecamento ideologico, ma esprime in senso stretto l'ordine del sensibile che organizza il loro dominio, che *è* quel dominio stesso. Prima di essere un traditore della sua classe, il deputato Menenio, convinto di aver sentito i plebei parlare, è vittima di un'illusione dei sensi[5].

L'ordine che struttura il dominio dei patrizi lascia fuori dal perimetro del visibile il *logos* articolato da esseri senza nome: esseri di cui non vi è *conto* e dunque nemmeno parola. Non sono contemplati nell'ordine poliziesco del visibile e del dicibile. Ogni forma d'ordine è infatti composta da quello che Rancière definisce "l'organizzazione del sensibile" (*le partage du sensible*): quelle leggi implicite che definiscono i luoghi e le forme della partecipazione di un certo spazio della politica attraverso dei modi della percezione e del sensibile. L'organizzazione è infatti anche una "distribuzione" (i due sensi della parola *partage*) nel senso dell'assegnazione di luoghi, compiti specifici, posizioni, a diversi attori e a diverse modalità di partecipazioni. L'organizzazione del sensibile organizza dunque le forme dell'inclusione e dell'esclusione nello spazio dell'*aisthesis*. L'estetica di Rancière è dunque un'estetica che non si occupa direttamente e tradizionalmente del "pensiero delle arti", quanto piuttosto declina lungo molteplici direttrici le forme a priori di ciò che si presenta all'esperienza dei sensi: "è una delimitazione dello spazio e del tempo, del visibile e dell'invisibile, del discorso e del rumore, che nello stesso tempo determina il luogo e lo scopo della politica come forma dell'esperienza"[6].

Jacques Rancière

L'atto di emancipazione dei plebei in questo caso è prettamente "estetico": nel senso della istituzione di un altro ordine, di un'altra divisione del sensibile attraverso un'autorappresentazione di se stessi come esseri parlanti che condividono le stesse proprietà di coloro che gliene negano. Non rivendicano un riconoscimento che deve essere garantito da qualcuno, ma cominciano semplicemente "a comportarsi come esseri dotati di nome". "La vostra sciagura è di non essere, duce un patrizio ai plebei, e questa sciagura è ineluttabile"[7]. L'ineluttabilità del trovarsi senza posto, senza nome, senza parte è ribaltata in una pratica di spostamento dell'organizzazione del sensibile che viene resa possibile innanzitutto dalla performatività del diventare "una parte" attraverso la parola. Se vi è una dimensione politica dell'esperienza estetica sta tutta in questo ribaltamento delle condizioni di possibilità della sensazione. Non è un caso che uno dei ricorrenti riferimenti di Rancière siano i film sul quartiere di Fontainhas di Pedro Costa: film che non articolano una facile politicità da enunciato, secondo i principi di un'arte didattica che vorrebbe "insegnare" ad uno spettatore presunto ignorante ciò che dovrebbe sapere; ma che semmai modificano la visibilità dei luoghi dello sfruttamento. Nei luoghi dove il visibile "poliziesco" non può che assegnare il posto della "vittima", Pedro Costa costruisce un ribaltamento che riarticola luoghi, elementi e posizioni. Perché come ci ricorda Rancière la politica, nel regime dell'esperienza sensibile comincia così: "quando si mette in disordine questo gioco, quando un cineasta va con la sua macchina da presa a trovare ovunque della bellezza nel mondo, anche in un mondo che apparentemente dovrebbe essere visto come un mondo di miseria, dissoluzione"[8].

Pietro Bianchi

Note

1. Louis Althusser, Etienne Balibar, Roger Establet, Pierre Macherey, Jacques Rancière, *Leggere il Capitale*, Milano, Mimesis, 2006.
2. J. Rancière, *Il disaccordo*, Roma, Meltemi, 2007.
3. Slavoj Žižek, *Il soggeto scabroso*, Milano, Raffaello Cortina, 2003.
4. *Ivi*, p. 43.
5. *Ivi*, p. 44.
6. J. Rancière, *The Politics of Aesthetics*, London, Continuum Press, 2004, p. 13.
7. J. Rancière, *Il disaccordo*, cit., p. 44.
8. J. Rancière, "Le ragioni del disaccordo", *Fata Morgana*, n. 9, Cosenza, Pellegrini Editore, 2009.

Il dovere di raccontare

Storie orali e narrazione cinematografica ne *L'uomo che verrà*

> La pratica dell'intervista pone una delle questioni fondamentali del cinema: la questione dell'altro.
>
> Jean-Louis Comolli[1]

Il dibattito sul rapporto tra storia e media è ormai un classico. All'uscita di ogni nuovo film di tematica storica ci si interroga sulla veridicità dei fatti raccontati e sulle molteplici piste interpretative che, non di rado, le immagini lasciano aperte. D'altro canto, lo storico è sempre più spesso chiamato in causa per la sua capacità, o meno, di comunicare i risultati delle proprie ricerche ad un pubblico ampio, e non solo accademico. Tale competenza sembra più necessaria (anche da un punto di visto morale) quando le ricerche storiche toccano nervi scoperti che ancora dolgono o eventi che "non passano" e vivono una controversa rielaborazione collettiva e/o strumentalizzazione politica.
Una delle immagini più forti (e desolanti) della scarsa consapevolezza mediologica degli storici di professione, ci è stata fornita da Giovanni De Luna. Lo storico, in un climax di aggettivazione, viene descritto come *frigido*, *impotente* e *narcisista*, nel momento in cui si confronta con i meccanismi della narrazione mediatica.

> È proprio nella storia che si fa racconto che si annida il rischio della frigidità intellettuale dello storico, della sua incapacità di *creare* personaggi dopo aver *creato* fatti e fonti. [...] Inoltre, ogni narrazione storica appartiene comunque al genere del racconto, proprio nell'accezione classica aristotelica di azioni rappresentate e messe in scena. [...] L'aridità. L'impotenza, l'incapacità di comunicare con il proprio lettore e quindi di trasmettere conoscenza e sapere, affondano le radici in una sorta di narcisismo metodologico che induce lo storico a prescindere dai desideri, dalle speranze, dalle paure, dai progetti di coloro le cui azioni egli tenta di spiegare[2].

Lo storico, molto spesso, è carente quando cerca di esprimersi e comunicare uscendo dal rigido seminato della scrittura saggistica. Altre volte, non si rende conto di come le immagini possano avere "una portata esplicativa e una capacità evocativa che vanno colte come preziose opportunità didattiche" e di come "una narrazione per immagini [abbia] un impatto immediato e dilat[i] le capacità di comprensione di chi guarda"[3].
Dall'altra parte, però, bisogna riconoscere che, troppo spesso, registi e produttori cinematografici e televisivi si piegano alle esigenze di audience e di pubblico, piuttosto che a quelle storiche. Vengono così accentuate in film e fiction televisive le sottotrame melodrammatiche o di azione, ponendo in secondo piano l'accuratezza dei fatti, delle interpretazioni, anche laddove si avvalgono di consulenti storici seri e preparati.
De Luna incita i suoi colleghi a mettersi in discussione, accettando:

> la sfida del romanzo e della narrativa, cogliendovi molteplici opportunità sia sul piano metodologico [...], sia su quello del rapporto tra le varie discipline [...] con un invito ad affrontare senza remore i sentimenti, le emozioni, i modelli di comportamento, il desiderio sessuale, i rapporti familiari, i vincoli emotivi, sottraendosi all'ossessione di raccontare una storia lineare e assumendo invece esplicitamente come proprio progetto quello di "vagare nella testa della gente" [...][4].

Secondo De Luna, l'incontro migliore che storici e registi potrebbero fare si situa e si insinua, quindi, all'interno di un ambito specifico quanto talvolta scivoloso: quello della narrazione di carattere microstorico. Questo tipo di approccio predilige la vita quotidiana e le emozioni provate dalle persone che hanno vissuto un determinato evento. L'espressione "vagare nella testa della gente" richiama in modo abbastanza esplicito la storia orale, cioè quella ricerca storiografica che adotta come fonte principale i racconti di vita dei testimoni. Una pratica di ricerca che studia le memorie individuali in quanto fonti capaci "di informarci, più ancora che sugli avvenimenti, sul loro significato"[5] per gli individui e i gruppi. Può darsi che le interviste non aggiungano molto a quello che sappiamo riguardo agli eventi accaduti, ma riescono a dirci cose altrimenti più nascoste sui costi psicologici: "ci informano [...] non solo su ciò che le persone hanno fatto, ma su ciò che volevano fare, che credevano di fare, che credono di aver fatto; sulle motivazioni, sui ripensamenti, sui giudizi e le razionalizzazioni"[6].
La sfida di far interagire la storia orale con le potenzialità narrative del mezzo audiovisivo ci sembra sia stata pienamente raccolta, nel film *L'uomo che verrà* (2009), da Giorgio Diritti.
La pellicola ci racconta la vita di una piccola comunità contadina che si ri-

trova coinvolta nei terribili fatti ricordati come la *strage di Monte Sole* e nasce da una serie di trenta interviste a partigiani e sopravvissuti realizzate dallo stesso Diritti in collaborazione con l'Istituto Storico Parri di Bologna. Consultando una parte di queste videointerviste[7] ci si rende appieno conto di come il regista sia riuscito a bilanciare costantemente le necessità della storia con quelle del cinema, in un equilibrio inconsueto.

Diritti sembra estremamente consapevole delle potenzialità e dei limiti delle fonti che utilizza. Il regista non si limita ad inserire all'interno del suo film gli episodi narrati dai testimoni o a riproporre il dialetto dell'epoca, ma cerca piuttosto di dar forma cinematografica ad una modalità di racconto precisa.

Gli intervistati sono per la maggior parte ex partigiani militanti nella Brigata Stella Rossa oppure persone sopravvissute all'eccidio. Anche in questo caso, come avviene sempre quando un ricercatore decide di *inter-agire* con un testimone, gli incontri creano narrazioni del passato estremamente personali ma frutto, al contempo, di una relazione assai delicata. Un legame a doppio senso tra intervistato e intervistatore il quale non si limita ad ascoltare ma si inserisce come elemento attivo, portatore di curiosità, di conoscenze e di domande[8].

Ecco allora che lo sguardo di Diritti si sdoppia: cerca di immaginarsi visivamente un mondo, osservando e ascoltando il testimone. Attraverso il linguaggio, i termini utilizzati, gli elementi su cui focalizza l'attenzione, ma anche le espressioni del volto ed i gesti, il regista tenta di ricostruire il punto di vista di quella persona, il modo in cui egli percepiva la realtà.

E il film cerca di restituirci proprio questo sguardo, parziale ma ricco, per questo, di suggestioni. Uno sguardo che ci fa capire quanto la guerra, con i suoi meccanismi e le sue "motivazioni", fosse estranea all'universo emotivo e culturale della "gente comune" (come non ricordare il fatto che la storia orale, alle sue origini, nasce proprio come storia militante, che voleva restituire voce agli umili, a coloro che non avevano spazio nella storia ufficiale?).

Il regista fa dire al patriarca Armando, molto prima che avvenga la strage, una battuta importante: "Quello che fanno i tedeschi non è di questo mondo, va contro tutto quello che sappiamo e che ci hanno insegnato". Questo tipo di considerazione ricorre in molte delle interviste realizzate da Diritti.

Dino Carabbi, ancora oggi, non riesce a capire: "Non ho parole. Non so come dire... perché se dico bestie offendo le bestie. [...] Quelle lì sono delle atrocità che io non riesco a capire [...] perché a fare quelle cose lì bisogna che uno non abbia più senso, non sia più in sé"[9].

Proprio questa incredulità, questa incapacità di capire le dinamiche della guerra nazista e di accettare una violenza ingiustificata, sono elementi essenziali per comprendere la tragedia di Monte Sole. Per rendersi conto del perché la popolazione non abbia cercato di scappare o di salvarsi in qualche modo, e abbia invece accettato quasi passivamente la propria sorte.

Fernando Piretti, un altro dei testimoni intervistati da Diritti, all'epoca aveva nove anni, e ricorda:

> Quando sono venuti su i tedeschi... abbiamo detto: "Verranno su a fare un rastrellamento, come le altre volte..." e invece... sorbole! La gente ha iniziato a dire: "Qui prendono su tutti!". L'unica cosa che ho capito era: "Tra cinque minuti tutti *kaput*!". E io ho chiesto: "Ma cosa vuol dire *kaput*?" E la signora che faceva da interprete ha detto: "Che ci ammazzano tutti!"[10].

Fino all'ultimo momento, neanche davanti alla minaccia esplicita, si poteva credere che la portata del rastrellamento avrebbe causato l'uccisione di quasi 800 civili. La popolazione era abituata a una sorta di quotidianità della violenza e della guerra che si riusciva in qualche modo a gestire. Si era creato una sorta di rituale: rispettato quello, tutto sarebbe andato bene. Quando i tedeschi erano in arrivo, la comunità veniva avvisata attraverso alcuni messaggi in codice, gli uomini giovani si nascondevano nei boschi mentre donne, bambini e anziani andavano a rifugiarsi in chiesa, nella convinzione della sua sacralità e inviolabilità. I valori contadini e cattolici, in un certo senso, venivano estesi anche al nemico non riuscendo, per questo, a concepire certe forme estreme di violenza.

È proprio nello sguardo parziale e che riesce sempre solo in parte ad afferrare la realtà che si gioca il senso della tragedia della storia e della testimonianza di chi è sopravvissuto.

La parzialità dello sguardo, del punto di vista del singolo, è presente nel film sotto diverse forme: i racconti di chi aveva deciso di combattere con i partigiani e tornava a casa per un breve ristoro; i resoconti di Beniamina che, mentre tutti sono nascosti e pregano in chiesa, va sul tetto e fa da vedetta; e soprattutto lo sguardo di Martina, che focalizza internamente il racconto. Una parzialità non solo visiva ma che il regista ci offre più volte, a seconda dei casi, attraverso l'ottundimento delle capacità sensoriali dei protagonisti: Martina non può parlare, il padre rimane improvvisamente sordo proprio nel momento di maggiore violenza, i partigiani, assestati sulle colline e circondati dalla nebbia oppure nascosti nel bosco, non riescono a vedere e comprendere ciò che sta accadendo alla comunità che dovrebbero difendere. L'effetto è spesso quello di uno stato d'assedio, di attesa di un nemico alle porte, d'incapacità di comprendere (nel senso etimologico del termine) la realtà. Il sonoro del film, in alcuni passaggi di tono quasi onirico, sembra restituirci la qualità emotiva ed esistenziale dell'attesa e dell'assedio nei giorni precedenti alla strage. La vista del nemico, del tedesco e/o lo scoppiare della violenza, o dell'incomprensibile, è anticipato dal ripetere incessante e inesorabile di voci indistinte che cadenzano parole ritmate simili a quelle di un coro greco, che come ben sappiamo rappresentava nella tragedia il pensiero della comunità.

Narrare una vicenda storica dolorosa come quella di Monte Sole non significa solamente fare un lavoro storicamente rigoroso e cinematograficamente accattivante. Raccontare, e farlo per un ampio pubblico, è anche e soprattutto una questione di responsabilità morale tanto per lo storico quanto per il regista. Ma soprattutto lo è per il testimone che, essendo sopravvissuto, si sente investito dal dovere di raccontare, di trasmettere la memoria alle nuove generazioni:

> Perché vi dico anche: "Avete una responsabilità!". Perché noi quello che sappiamo ve lo diciamo. Ma vi diciamo anche: "State attenti e abbiate memoria. Perché la responsabilità di quello che succede da ora in avanti ce l'avete voi"[11].

La bambina sopravvissuta con in braccio il neonato, si assume questo dovere fatico, rompendo il mutismo, raccontando quello che ha visto a chi come il fratellino appena nato è ancora vergine di storia. Un bambino, che rappresenta appunto (sebbene la metafora risulti non proprio originalissima) *l'uomo che verrà*.

Ma che tipo di uomo sarà l'uomo che verrà? Senza padri né madri dovrà ripartire da zero, dopo l'olocausto di ogni morale che la Seconda Guerra Mondiale ha generato senza distinzione tra buoni e cattivi, vinti e vincitori del contendere.

Vengono in mente le parole del maestro di Diritti, Ermanno Olmi, che sembrano farci riflettere sul peso morale, sulla responsabilità etica che il regista ha voluto imprimere al film:

> Finché nasceranno bambini ci sarà speranza. [...] la nascita di un bambino è il segnale che, nonostante tutto, l'uomo rinasce ogni volta, è in grado di ricominciare tutto daccapo, non tornando indietro, ma ponendosi, con energie nuove, di fronte all'oggi e al domani. Quando vedo nascere un bambino, sento che raccoglie non solo l'eredità mia e di tutti gli uomini, la storia dell'umanità, ma anche la possibilità di fare un altro passo in avanti [...]. Il mio pessimismo riguarda invece il fatto che purtroppo, per poter arrivare a traguardi di grande dignità per l'uomo, dovremo passare attraverso prove terribili, il fatto che la storia debba ripetersi nel dolore, nella sofferenza, nel sacrificio di innocenti[12].

Nel film sono innumerevoli i riferimenti alla religione e alla religiosità della comunità contadina. Così come insistenti i riferimenti a icone, chiese e croci, la cui giustificazione va ben oltre la semplice notazione antropologica. Sappiamo dalle dichiarazioni che Diritti ha ampiamente attinto alla memorialistica cattolica per il film[13] e ne abbiamo conferma dall'insistenza con cui pone domande ai partigiani sulla presenza dei preti a Monte Sole (come

L'uomo che verrà

Don Fornasini che battezzerà il piccolo appena nato). C'è da interrogarsi, piuttosto sul tipo di qualità della religione rappresentata. Una religiosità fatta di una forte componente superstiziosa (il rito sulla pancia di Lena), ossessiva e rituale nelle preghiere e nei sacramenti (la comunione). Ma una religiosità che non riesce a schiacciare e scacciare il Male. I tedeschi violeranno la Chiesa (luogo ritenuto sacro e intoccabile per la comunità). Il giovane prete morirà immolato sull'altare. Il cimitero diventerà un campo di sterminio. Proprio un lungo movimento di macchina risalirà dai corpi massacrati nel cimitero fino a raggiungere la croce della chiesa e infine il cielo. Un carrello che, per riprendere la nota espressione rivettiana, ha il sapore della domanda morale e ci interroga e s'interroga sul silenzio di dio di fronte alla sofferenza. "Dio e Birkenau non vanno insieme", ha scritto Elie Wiesel.
In tal senso è significativa la scelta di Diritti di chiudere il film con la bambina che tiene in braccio il fratellino, ma con le spalle rivolte verso lo spettatore. Quell'immagine sembra racchiudere il senso non solo della storia dell'eccidio di Monte Sole, ma della Storia. La bambina di spalle che guarda alla casa distrutta con in braccio *l'uomo che verrà* non può che farci pensare all'*Angelus Novus* di Benjamin:

> C'è un quadro di Klee che si chiama Angelus Novus. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. [...] Ha il viso rivolto al passato. Là dove avanti a noi appare una catena di avvenimenti, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffia una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l'angelo non può più chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce verso il cielo il cumulo delle macerie davanti a lui. Ciò che noi chiamiamo il progresso, è questa bufera[14].

Alessandro Cattunar e
Stefania Giovenco

L'uomo che verrà

L'uomo che verrà

Note

1. Jean-Louis Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006, p. 129.
2. Giovanni De Luna, *La passione e la ragione. Fonti e metodi dello storico contemporaneo*, Milano, La Nuova Italia, 2003, p. 51.
3. *Ivi*, pp. 246-247.
4. *Ivi*, p. 70.
5. Alessandro Portelli, *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Roma, Donzelli, 2007, p. 11.
6. *Ivi*, p. 12.
7. Si è consultato il *Fondo Arancia Film* conservato presso l'Istituto Storico Parri di Bologna.
8. Sul rapporto fra intervistatore e intervistato si possono trovare spunti suggestivi nei già citati Comolli e Portelli e in Cesare Bernani (a cura di), *Introduzione alla storia orale*, vol. II, Roma, Odradek, 1999; Giovanni Contini, "Le fonti orali audiovisive", in Claudio Pavone (a cura di), *Storia d'Italia nel secolo ventesimo. Strumenti e fonti*, vol. III, Roma, Pubblicazione degli Archivi di Stato, 2007; Massimo Pistacchi (a cura di), *Vive voci. L'intervista come fonte di documentazione*, Roma, Donzelli, 2010.
9. Videointervista a Dino Carabbi realizzata da Giorgio Diritti nel maggio 2003.
10. Videointervista a Fernando Piretti realizzata da Giorgio Diritti nel maggio 2003.
11. Videointervista a Dino Carrabi, *cit.*
12. Elisa Allegretti, Giancarlo Giraud (a cura di), *Ermanno Olmi. L'esperienza di* Ipotesi cinema, Recco, Le Mani, 2001, pp. 208-209.
13. In più occasioni, e anche durante le interviste ai partigiani, Diritti ribadisce come sia stato proprio Don Gherardi, regalandogli il suo libro *Le querce di Monte Sole*, a suggerirgli di fare un film sull'eccidio.
14. Walter Benjamin, "Tesi di filosofia della storia", in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995, p. 80.

Simulacron 3

Il mondo sul filo (*Welt am Draht*, Rainer Werner Fassbinder, 1973)

> *e se ho imparato/ che la vita è solo un sogno, / state lontane, ombre, / che oggi ai miei sensi morti / simulate corpo e voce, / né corpo e voce avete [...] Ben vi conosco, ormai, / so che usate fare questo / con tutti quelli che dormono; / ma per me non c'è più inganno, ho perduto ogni illusione, / so già che la vita è sogno*[1].

> *amerei riprendere una vecchia frase sul simulacro, che diceva: "Il simulacro non maschera la verità, esso maschera il fatto che non vi è affatto una verità". Allo stesso modo, direi che il Virtuale non abolisce la Realtà, ma maschera il fatto che non vi è alcuna Realtà*[2].

La Berlinale 2010 rimarrà negli annali per aver proposto come evento principe l'ennesima versione di *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), con un dispendioso restauro che integra il precedente con quasi trenta minuti inediti ricavati da una copia ritrovata a Buenos Aires. La rilevanza dell'evento, proposto in versione esclusiva al Friedrichstadtpalast e popolare davanti alla Porta Brandeburghese, ha fatto passare quasi in sordina, almeno a livello internazionale, la riproposizione in versione restaurata, nella sezione Berlinale Special, del fassbinderiano *Welt am Draht* (1973). Anche questo restauro merita una particolare attenzione, in prima istanza poichè ha "riesumato" un oggetto pressoché inedito: il film in due parti prodotto per il network tedesco ARD è stato quasi dimenticato dopo il passaggio televisivo e una fulminea apparizione in alcune sale a New York, sepolto nella copiosa e densa filmografia di Fassbinder, forse anche per il suo discostarsi dai generi e dalle tematiche più frequentate dall'autore tedesco. Il valore dell'operazione non sta però solo nel ritrovamento, ma soprattutto nella sua rilettura e riproposizione nello scenario mediale e sociale contemporaneo, trattandosi di un film che di futuro parla e che il futuro prevede in molti sensi, anche precorrendo tematiche e strutture che sono emerse nella produzione cinematografica dell'ultimo decennio, da *Matrix* (*The Matrix*, Larry e Andy Wachowski, 1999) ad *Avatar* (James Cameron, 2009).

Simulacron 1

Il film *Welt am Draht* è tratto dal romanzo fantascientifico *Simulacron-3* di Daniel F. Galouye (1964). Simulacron 3 è un computer che genera un mondo virtuale popolato di *unità di reazione soggettive*, identità simulate elettronicamente che si comportano in modo analogo alle persone del mondo reale; si tratta cioè di un simulatore di ambiente sociale che permette di studiare le reazioni dei soggetti e di fare previsioni in campo politico ed economico.
Il progetto di Simulacron è stato sviluppato dal professor Fuller (Vollmer nel film) per conto della multinazionale *Reactions Inc*, guidata dal magnate Siskin, che intende commercializzare i dati d'opinione raccolti grazie al simulatore e utilizzarli per favorire la nascita di un regime politico monopartitico. Il professor Fuller, che al contrario vorrebbe usare il programma per studiare il comportamento umano e migliorare le condizioni di vita generali, muore improvvisamente in circostanze misteriose. Il suo assistente e successore designato, Douglas Hall (Stiller nel film), cercando di interpretare alcuni messaggi enigmatici lasciati da Fuller, si trova coinvolto in una serie di misteriose sparizioni e strani avvenimenti, ed arriva così a scoprire non solo la vera causa della morte di Fuller ma anche la vera natura della realtà in cui vive.
La storia si inserisce in quel filone della narrativa fantascientifica aperto da Orwell con *1984* (1949), in cui il futuro tecnologico viene interpretato come controllo sociale da esercitare attraverso la strumentalizzazione dei mass media da parte di lobby politiche ed economiche. Simulacron 3 è difatti un analizzatore dello spettro del comportamento umano che, studiando le unità programmate del mondo virtuale, può rispondere a qualsiasi domanda sulle reazioni ipotetiche dei soggetti del mondo reale e permetterne quindi il pieno controllo.
Pur vivendo gli albori dell'era informatica, Galouye individua già le potenzialità dei computer come creatori di simulacri, ovvero mondi virtuali. E difatti, come indica già il titolo, la chiave interpretativa del romanzo va ricercata nel termine simulacro. In senso lato, "simulacro" indica una cosa che ne imita un'altra, cioè l'immagine, la raffigurazione o la rappresentazione di una cosa. Platone definisce il simulacro come una rappresentazione "falsa" o intenzionalmente distorta, in opposizione alla rappresentazione fedele alla realtà, portando come esempio le statue antropomorfe, in cui le membra superiori venivano scolpite più grandi cosicchè l'osservatore, guardandole dal basso, potesse percepirle come proporzionate. "Simulare" ha quindi assunto il significato di imitare e riprodurre con finzione o falsamente, fare apparire come reale e vero ciò che non lo è. Nell'accezione di vana apparenza o finzione il termine simulacro si è legato alla sfera delle arti figurative, della letteratura e del teatro, diventando sinonimo di spettro, fantasma, ombra, morto, visione. La fotografia e il cinema hanno poi raccolto il testimone, fino ad essere designate come arti del simulacro per antonomasia grazie alla loro tecnologia riproduttiva che permette di fissare su una pellicola le ombre della realtà e riesumarle col soffio vitale di un fascio di luce.

Welt am Draht

Negli anni Cinquanta e Sessanta il termine simulacro è introdotto nel discorso della nascente scienza informatica e di diverse cyberculture grazie ad alcuni narratori del futuro, tra cui Philip K. Dick, che pubblica il romanzo *The Simulacra* nello stesso anno di *Simulacron-3*. La simulazione entra nell'universo informatico grazie ai primi esperimenti di realtà virtuale, in cui un ambiente reale o di fantasia viene ricreato attraverso l'elaborazione di un modello elettronico-computazionale. Lo sviluppo di nuovi sistemi informatici ha permesso di elaborare ricostruzioni di mondi virtuali sempre più complesse e raffinate, che permettono un'immersione totale nell'ambiente simulato, coinvolgendo diversi organi di senso, non solo la vista e l'udito, ma anche il tatto e l'olfatto.
La svolta in termini sociali avviene quando i mondi virtuali, prima confinati nei centri di sperimentazione e programmazione e informatica, sbarcano nella rete di Internet e dei social network: si formano così molteplici comunità virtuali in cui i soggetti reali interagiscono attraverso identità vicarie o avatar. È questo il momento in cui la simulazione e i suoi frutti, i simulacri, evadono il mondo delle arti (figurative e performative) e della rappresentazione per colonizzare il mondo della vita quotidiana e il principio di realtà. Con Jean Baudrillard il termine "simulacro" viene adottato dalle scienze sociali e dagli studi mediali per analizzare la realtà contemporanea: in *Simulacres et simulations*[3] il filosofo francese descrive tre ordini di realtà, quella dell'originale, quella della copia e quella dei simulacri. I simulacri sono copie a cui manca l'originale, simboli che simulano altri simulacri senza stabilire alcun rapporto con la realtà. La simulazione si può considerare come un processo sociale di semiosi infinita che ha contribuito all'uccisione del principio di realtà referenziale. Un ultimo risvolto dell'invasione della simulazione nel mondo contemporaneo si riscontra nella dimensione del controllo sociale: le comunità virtuali sono difatti luoghi privilegiati per studiare i comportamenti, le abitudini, i gusti e le opinioni dei soggetti sociali. La società di *Simulacron-3* è disseminata di informatori o *controllori di reazioni*, eredi della *psicopolizia* orwelliana, che hanno il compito di effettuare indagini di opinione e di mercato: lo scopo principale del mondo simulato è quello di studiare gli orientamenti di pensiero e di consumo, ovvero di alimentare il meccanismo economico e consolidare l'ordine sociale e le strutture di potere della realtà superiore di cui la realtà simulata è il riflesso.

Simulacron 2

In *Welt am Draht* Fassbinder, che riprende in modo abbastanza fedele il romanzo di Galouye, si pone in termini nuovi rispetto al genere fantascientifico, che alla fine degli anni Sessanta aveva raccolto le prove d'autore di Kubrick, Godard e Tarkovskij. Tra questi, il termine di riferimento principale per l'autore tedesco sembra essere *Agente Lemmy Caution, missione Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965) di Godard, soprattutto per il tono ironico e surreale con cui viene trattato il genere fantascientifico: Klaus Löwtsch, nella sua interpretazione del protagonista Fred

Stiller, riprende il personaggio di Lemmy Caution e lo stile recitativo meccanico e straniato di Eddie Constantine, a cui viene fatto esplicitamente omaggio facendolo recitare in una scena con lo stesso Löwtsch. Fassbinder sceglie Parigi nei suoi scorci più moderni come luogo per rappresentare la città futuribile, la stessa Parigi che era stata filmata da Godard sotto le mentite spoglie della extraterrestre Alphaville. Entrambi i film presentano set, vestiti e oggetti contemporanei: la dimensione del futuro è suggerita o evocata in termini simbolici, piuttosto che essere esplicitata nel design del set. In *Alphaville* l'idea di futuro è iscritta nelle linee geometriche dell'architettura, nell'estremo contrasto del bianco/nero Illford, ma soprattutto nelle scritte al neon, nelle illuminazioni a flash e nelle luci a intermittenza che si accendono e spengono continuamente, a ricordare come l'energia motrice di quel mondo sia solo un flusso di elettroni, anodi e catodi. Godard porta questo principio alle estreme conseguenze inserendo scene in negativo, dove luce e ombra sono invertiti; questo stesso espediente viene ripreso da Fassbinder nel momento in cui Stiller scende nella realtà simulata. Qualche anno dopo *Alphaville*, lo stesso conflitto tra l'uomo e la macchina nella civiltà del futuro viene affrontato, seppur in toni e forme ben diverse, da Kubrick in *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), che diventa presto un canone per la rappresentazione cinematografica della tecnologia e topografia del futuro. HAL 9000 e Alpha 60 e rappresentano i prototipi della generazione di macchine-computer-automi che scoprono di avere una coscienza e delle emozioni e che si ribellano all'uomo-padre-creatore cercando di assoggettarlo, se non distruggerlo, per affermare la propria umanità e allo stesso tempo la propria superiorità e infallibilità. Sia Alpha 60 che HAL 9000 sono rappresentati come una forma pura astratta, il cerchio, attraversata da un impulso elettronico, prefigurando come l'ingombrante materialità dell'hardware avrebbe presto ceduto al puro pensiero matematico del software. I due prototipi si differenziano però nella dimensione sonora: HAL 9000 parla con una voce dolce, calda e fin troppo umana, mentre quella di Alpha 60 è robotica e metallica, anche se paradossalmente più umana, in quanto registrata da un veterano che aveva avuto le corde vocali lesionate in guerra, senza alcuna elaborazione sintetica. Lo scontro uomo-macchina si gioca su due terreni diversi: Alpha 60 è sconfitto da Lemmy nel terreno umano della forza e delle passioni, mentre Bowman supera HAL 9000 nel campo della razionalità e della logica.

Alpha 60, come il computer di Simulacron, è un cervello elettronico che calcola e predice le conseguenze che si verificheranno nella società reale, togliendo così autonomia di giudizio e azione alle persone, eliminando quindi la fondamentale variabile umana del libero arbitrio. Alpha 60 è il motore che regola la vita collettiva degli abitanti di Alphaville, "gente schiava delle probabilità e dei computer". Il computer Alpha 60 bandisce ogni comportamento illogico, sentimento o creatività individuale, riducendo così l'umanità ad automa e privandola della capacità di provare moti di coscienza e di emozione e di generare arte al di là della tecnica. Si tratta di persone disumanizzate e automatizzate molto vicine agli avatar di Simulacron-3, e difatti iniziano a morire per mancanza di elettricità quando Lemmy distrugge la macchina a calci.

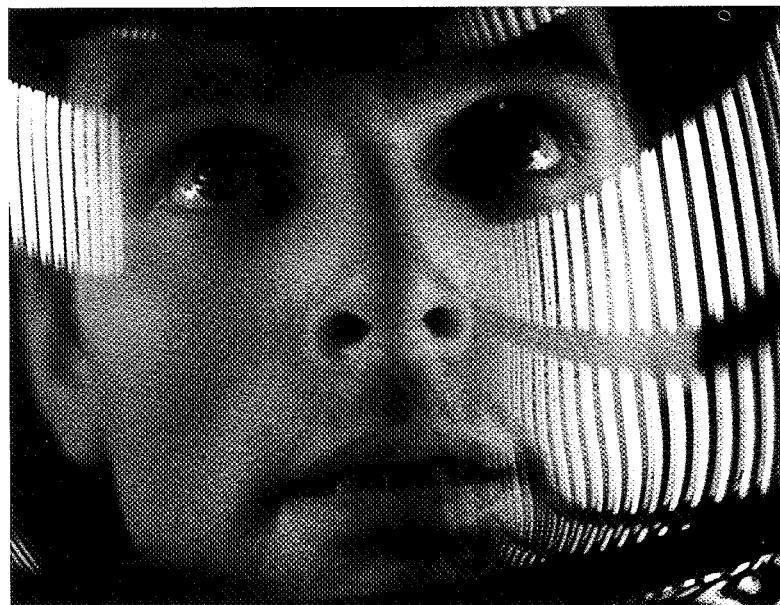
Alphaville e *2001* rappresentano la volontà di potenza della macchina umanizzata che sostituisce la divinità come motore ultimo e centro ordinatore del mondo, che vuole dominare l'uomo e conquistare lo spazio esterno: in *Welt am Draht* invece è l'uomo che invade lo spazio interno della macchina, che si accorge suo malgrado di vivere in un mondo virtuale progettato da un super-uomo "a sua immagine e somiglianza" e alimentato dagli impulsi del computer. Non è più il computer che scopre di avere una coscienza, ma è l'uomo che scopre di non averla più vivendo in una realtà simulata. Come sottolinea Baudrillard:

> a un certo livello di tecnologia, d'immersione nel macchinario virtuale, non vi è più alcuna distinzione fra uomo e macchina: la macchina si trova a entrambi i lati dell'interfaccia. E forse noi stessi non siamo altro che il suo spazio – l'uomo che diviene la realtà virtuale della macchina, il suo operatore speculare. Ciò concerne l'essenza stessa dello schermo. Non vi è un al di là dello schermo, come vi è un al di là dello specchio. Le stesse dimensioni del tempo si confondono nel tempo reale[4].

Il conflitto fantascientifico non si gioca più tra i termini umano-extraterrestre o umano-macchina, ma viene interiorizzato nella mente del protagonista, che affronta il dubbio sul principio di realtà nel progressivo disvelarsi del velo di Maya su quel sogno o illusione che qui prende il nome di realtà virtuale. Proprio in questo scarto si apre un nuovo orizzonte per la fantascienza, che si allontana dai mondi dell'universo astrofisico popolati da extraterrestri ed esplorati da cosmonauti, per avvicinarsi a quelli virtuali del cyberspazio navigati da internauti e abitati da avatar: il film apre e anticipa il filone "fantavirtuale", che riscuoterà sempre più successo nei decenni successivi, da *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) passando per *Nirvana* (Gabriele Salvatores, 1997) fino alla trilogia di *Matrix*, che segna l'apice di questa tendenza e si colloca significativamente al termine del ventesimo secolo. Proprio nel 1999, lo stesso anno in cui *Matrix* fa dilagare nella coscienza collettiva l'idea che il mondo umano altro non sia che la simulazione virtuale di una matrice, *Simulacron-3* viene ripreso in *Il tredicesimo piano* (*The Thirteen Floor*) di Josef Rusnak, che ne propone una trasposizione fedele all'interno della produzione di genere hollywoodiana. Questo film viene però quasi totalmente oscurato dal primo episodio della trilogia dei fratelli Wachowski che, pur condividendo alcuni spunti narrativi e presupposti filosofici col romanzo di Galouye, riescono a rendere la rappresentazione del mondo virtuale con una sostanza formale e stilistica che ne decreta il successo planetario.

Simulacron 3

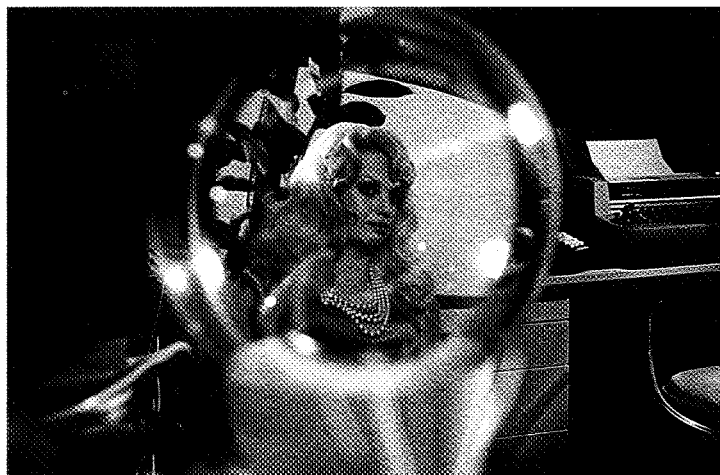
Simulacron-3 e *Welt am Draht* si possono considerare tra i capostipiti del fantascientifico moderno o "fantavirtuale", dove le infinite versioni dei mondi possibili non sono più i pianeti extraterrestri della fantascienza classica, ma i mondi virtuali *on wires*, che corrono sui fili elettrici dei computer. Il protagonista Hall/Stiller scopre progressivamente che il mondo in cui vive e all'interno del quale ha generato la realtà virtuale di Simulacron è in realtà anch'esso una simulazione di un mondo superiore, e che il suo capo Fuller/Vollmer è stato eliminato perché aveva scoperto di essere a sua volta solo un'unità programmata di questo mondo simulato. Già il titolo del romanzo *Simulacron-3* suggerisce l'idea di una simulazione al cubo, se non addirittura di una successione esponenziale e potenzialmente infinita di livelli di mondi e realtà simulate. La moltiplicazione dei mondi possibili che nella fantascienza classica avveniva per dispersione orizzontale nello spazio astrofisico, avviene nello spazio virtuale per interposizione verticale di livelli aggiuntivi e *layers* di mondi: il mondo virtuale o simulato è quindi solo una proiezione della realtà, che può essere a sua volta un'ulteriore proiezione di una realtà superiore.

Fassbinder elegge a principio formale di rappresentazione di questa matrioska di mondi il riflesso: le inquadrature sono piene di specchi, vetri, superfici riflettenti e traslucide, cornici e quadri, tutti elementi che disturbano la continuità del reale generando un doppio e rimandando quindi all'idea di una realtà ulteriore, che a sua volta ne richiama un'altra, in un gioco di riflessi potenzialmente infinito. Questo tipo di struttura polifonica del reale sottolinea l'importanza dei confini e dei ponti tra i diversi mondi e livelli di realtà: Stiller può entrare nella realtà virtuale di Simulacron tramite uno scambio empatico, ovvero travasando la sua coscienza nel corpo di una identità di reazione o avatar. Questo trasferimento avviene indossando un casco, molto simile al casco di Bowman in *2001* e precursore dei visori HMD

2001 odissea nello spazio

(head mounted displays) usati nella realtà virtuale. Il casco è infatti un dispositivo che può racchiudere ed isolare dalla realtà esterna occhi, orecchie e cervello, cioè i principali organi di percezione, e proiettare così il soggetto in una realtà altra: Galouye descrive questo momento come "un breve e acuto contrarsi di tutti i miei sensi, un lampeggiare caleidoscopico di luci, uno stridulo scoppio di rumori, un improvviso assalto di sapori e odori e sensazioni tattili impossibili"[5].
Oltre ad indossare il casco, Stiller si sdraia su un lettino che sembra quello di una seduta psicoanalitica: il trasferimento nella dimensione simulata è anche un momento di contatto con l'inconscio e di presa di coscienza della natura finzionale della realtà virtuale, essendo la posizione sdraiata un esplicito richiamo all'attività del sonno e del sogno. La ricorsività di questo modulo rappresentativo è significativa: si può ritrovare anche nel recente *Avatar*, dove gli scienziati della base di Pandora si impossessano del corpo degli avatar entrando in una capsula e cadendo in un sonno che permette loro di immergersi nel mondo dei Na'vi, una realtà che simula un'apparenza di naturalezza primordiale dietro una struttura profondamente virtuale (le ramificazioni dell'Albero delle Anime sono interconnessioni *wire* che si collegano direttamente al sistema nervoso degli esseri viventi).
Stiller è inoltre affetto da mal di testa e perdite di coscienza. Questi momenti in cui si verifica una interferenza o cortocircuito tra la sua realtà e quella superiore sono segnalati nel film dalla presenza di un fischio sempre più assordante. Attività come il sonno, il sogno, la perdita di coscienza o di memoria, l'allucinazione, l'isteria, l'epilessia, sono spesso state interpretate come momenti di crisi del principio di realtà, possibili spiragli al disvelamento dell'illusione: riprendendo l'aforisma di Goya, il sonno/sogno della ragione genera mostri, ovvero simulacri. Proprio questi momenti di disvelamento, errore o cortocircuito tra mondi possibili possono quindi essere fondamentali per la determinazione e definizione dei confini di realtà. Si può pensare di applicare in questo senso l'assunto epistemologico di Popper[6], secondo cui la logica della scoperta scientifica sta nella falsificabilità: allo stesso modo un mondo può essere ritenuto reale non se è verificato ma se è falsificabile. In altre parole, la verifica del principio di realtà di un mondo non risiede tanto nella credibilità del suo sistema di predizioni e concatenazioni logiche, quanto nel verificarsi di eventi che ne mettano in crisi i presupposti e fondamenti: "Dato l'accumularsi delle prove, l'unica ipotesi plausibile è la realtà. Dato l'accumularsi delle prove del contrario, l'unica soluzione plausibile è l'illusione"[7].

Sonia Campanini

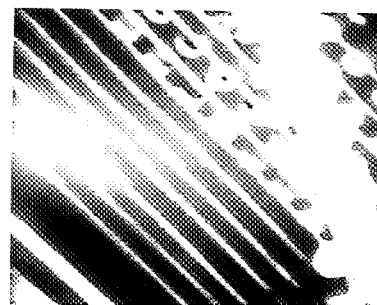
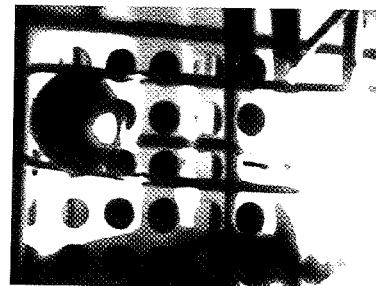
Note

1. Calderon de la Barca, *La vita è sogno*, Milano, Adelphi, 1967, pp. 153-154.
2. Jean Baudrillard, *Violenza del virtuale e realtà integrale*, Firenze, Felice Le Monnier, 2005, p. 29.
3. Cfr. J. Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981.
4. J. Baudrillard, *Violenza del virtuale e realtà integrale*, cit., p. 16.
5. Daniel F. Galouye, *Simulacron*, Milano, Casa Editrice Nord, 1998, p. 61.
6. Cfr. Karl R. Popper, *Logica della scoperta scientifica. Il carattere autocorrettivo della scienza*, Torino, Einaudi, 1970.
7. Citato in esergo a J. Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà*. Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996.

Welt am Draht

Bauhaus-Film

Studientage Bauhaus & Film (Kino Mon Ami, Weimar, Germania)

L'interesse suscitato dalle celebrazioni per il ventennale della caduta del muro di Berlino ha in parte offuscato un altro anniversario, la cui rilevanza culturale, simbolica e politica è differente, ma non trascurabile nella vicenda storica europea del secolo scorso.
Il *Bauhausjahr*, anno del Bauhaus, 2009, si è contraddistinto per il vivace interesse, senza precedenti di rilievo, riguardo ad uno dei campi meno esplorati nella produzione della scuola di Weimar. Il cinema rimane, infatti, fra i linguaggi sperimentati da professori e studenti del Bauhaus, l'aspetto meno conosciuto da storici e studiosi del movimento.
Il lavoro di ricercatori fra i quali Thomas Tode o Jean-Paul Goergen ha permesso, in occasione dei novant'anni dalla fondazione della scuola, di riaccendere l'attenzione e il dibattito sul cinema prodotto nei laboratori di Weimar e Dessau.
Le giornate di studi presso il Kino Mon Ami a Weimar (a marzo 2009, ma nel contesto di una programmazione distribuita durante tutto l'anno nella città della Turingia e negli Arsenal, Institut für Film und Videokunst, presso il Filmmuseum-Deutsche Kinemathek Berlin, e Kommunales Kino Metropolis, Kinemathek Hamburg), hanno dato la possibilità agli studiosi dell'argomento di vedere pellicole finora mai restaurate o trasferite in formati proiettabili.
Se la programmazione di questi eventi ha incluso film documentari (*Bauhaus, The Face of the Twentieth Century*, Frank Whitford, 1994), materiali di repertorio (*Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?*, 1926-28), accanto ad opere vicine "ideologicamente" al Bauhaus (*Einleitung zu Arnold Schönbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielscene*, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1972) o ai più noti esperimenti di Laszlo Moholy-Nagy, è nell'opera degli autori meno conosciuti che è consistita la vera novità nel dibattito sul cinema delle avanguardie.
Se si escludono i film di Ella Bergman-Michel, il cui interesse spazia fra la fotografia, il documentario e il "film architettonico", sono i film astratti, "partiture filmiche" e *Reflektorische Lichtspiel* (giochi di luce riflessa) a costituire il nucleo della produzione del Bauhaus.
Per fare chiarezza sull'entità concreta dei rapporti fra la scuola fondata da Walter Gropius e il cinema, e per dare pertinenza ad un discorso analitico su autori ed opere, risulta impossibile

prescindere dalla centralità del fitto scambio interdisciplinare fra film e architettura nella Germania degli anni Venti.
Il cinema astratto prodotto nei laboratori di Weimar prima, e di Dessau successivamente, è costituito essenzialmente dalla manipolazione, nello spazio e nel tempo, di linee, colore, e forme piane. Un'analisi sbrigativa, ma non per questo errata, potrebbe delimitare il fenomeno nei margini della cosiddetta "pittura in movimento".
Quello che chiameremo *Bauhaus-Film*, si basa sull'affioramento in superficie dei codici strutturali dell'immagine, prima invisibili. La nuova sperimentazione, nei laboratori del Bauhaus, è quella sulla *strutturazione* della visione: organizzazione temporale, durata, frequenza e continuità vengono modulate, intervenendo sul processo foto-chimico, e sulla proiezione stessa.
I motivi di un così radicale approccio formale, sono da ricercare nell'ambito di una nuova visualità, quella antiornamentale, derivante dall'evoluzione in senso funzionalista dell'estetica weimariana.
Se, come sostiene Dora Vallier ne *L'Art abstrait*[1], l'astrazione sarebbe una prerogativa dell'architettura già nell'arte classica, il passaggio dal film astratto alla cosiddetta "sinfonia metropolitana" dimostrerebbe la necessità del cinema sperimentale di servirsi di un'immagine referenziale, e al contempo di poggiare sul linguaggio architettonico ancor prima che su quello pittorico.
Seppure poco conosciuta, al di fuori dei cataloghi monografici e delle pubblicazioni nell'ambito della storia dell'arte, la produzione filmica realizzata al Bauhaus rappresenta una pregnante esemplificazione di questo passaggio storico ed estetico. Ad un primo sguardo, appare evidente la corrispondenza cronologica fra le vicende della scuola, la vita della Repubblica di Weimar e l'epoca d'oro del cinema tedesco.
In un brillante studio multidisciplinare[2], della cui prospettiva teorica ci siamo serviti, Janet Ward analizza il rapporto fra astrazione e *superfici* della società tedesca negli anni Venti, nella convinzione che la cultura visiva weimariana sia stata frutto di interazione costante fra il discorso estetico, sociale, politico, filmico, architettonico ed economico. In questo contesto, appare evidente un preciso momento storico durante il quale l'architettura, intesa essenzialmente come modulazione dello spazio, dei materiali e della luce, ha giocato un ruolo fondamentale nella società tedesca, plasmandone tutti gli aspetti, non ultimo, il cinema.
La grande era del muto tedesco fu esperita come un evento architettonico, ed è in questa consapevole "architetturalizzazione del film", come la definisce Ward, che il cinema di Weimar ha avuto il primato rispetto a qualunque altra cinematografia nazionale nella storia.
In tale prospettiva, è il cinema astratto l'interprete più fedele delle tensioni del moderno caratteristiche della cultura weimariana. Il contesto di cui si nutre l'avanguardia tedesca, in una dinamica di continue contaminazioni fra arte e società, è quello delle nuove stimolazioni percettive della pubblicità elettrica, negli anni dell'inaugurazione della *Osram-Lichthaus* per la ricerca sull'elettricità, nonché dell'installazione della prima "torre del traffico", la *Verkehrsturm* di Potsdamer Platz, anticipatrice del semaforo.
Eventi "esteriori" della vita weimariana come questi, sembrano combaciare interamente con una crescita "interiore" dell'antimimesi nell'estetica modernista, nell'ambito di un taglio netto con il dominio realista nell'arte e nella letteratura del diciannovesimo secolo.
Risulterebbe difficile comprendere un'avanguardia come quella di matrice costruttivista, senza porre l'accento sul culto della tecnica, consolidatosi negli anni della "stabilizzazione" economica della Repubblica di Weimar, ovvero nel periodo successivo all'inflazione del novembre 1923 e precedente il crollo di Wall Street del 1929. Il processo di *Rationalisierung* (razionalizzazione) implicato in questa trasformazione è interpretato perfettamente dall'esperienza del Bauhaus, che più di ogni altra sembra in grado di esemplificare il rapporto fra pianificazione produttivistica e funzionalismo tecnico-estetico.
Nel periodo weimariano, il governo della socialdemocrazia, impegnato nella complessa riorganizzazione dello stato verso un'economia di pace, si caratterizza per la cosiddetta "sindrome dell'ordine"[3], esasperata dallo spauracchio dell'esempio russo (caos economico, fame, "guerra civile").
Ciò si manifesta in modi e ambiti differenti, spesso contraddittori. Mentre il Bauhaus, con le sue "unità-cucina", *Sitzmaschine*[4] ("macchine per sedersi") e con il suo approccio antiornamentale alla tipografia, perseguiva la propria "missione" nelle arti applicate per le masse, d'altra parte architetti come Mendelsohn e Poelzig davano vita ai propri più radicali progetti di design per la nuova società dei consumi e per l'industria cinematografica.
In un'ottica ormai funzionalista, per l'avanguardia, l'opera d'arte totale non è più il pachidermico *Gesamkunstwerk* nell'accezione wagneriana, ma piuttosto una sintesi, realizzata mediante l'approccio tecnico e laboratoriale. Karel Teige, intellettuale legato a doppio filo all'esperienza delle avanguardie storiche, scriverà a proposito del cinema istituzionale: "L'attuale film convenzionale è un miscuglio inorganico, una grottesca composizione e compilazione, un mostruoso *Gesamkunstwerk* nel significato più falso possibile di questa fallace concezione estetica. Tutte le arti collaborano al film, senza però creare un'unità integra e sintetica"[5].
Riunire in un'unica istituzione le accademie d'arte, le scuole d'artigianato e le scuole d'arte, per dare vita alla "casa del futuro": questo fu fra i primissimi punti del manifesto del Bauhaus di Weimar[6]. L'architetto Bruno Taut, fra le maggiori influenze di Gropius, sosteneva come non vi fossero confini fra arti applicate, scultura e pittura, dal momento che ognuna di esse, nella fase esecutiva, si sarebbe fusa in un'unica, inscindibile attività: costruire (*Bauen*). La figura dell'artista-artigiano, di conseguenza, si pone come interprete della nuova unità fra Arte e Tecnica, auspicata dal Bauhaus.
Il laboratorio, diviene il luogo ad un tempo della produzione creativa, sociale e simbolica, da cui far partire un profondo cambiamento della società.
Ciò è vero anche nel cinema: laddove le mastodontiche realizzazioni commerciali sembrano rispecchiare la *Scheintotalität*[7] (pseudo-totalità) paventata da Siegfried Kracauer, il cinema sperimentale segue la strada opposta, privilegiando un linguaggio essenziale, materico[8] e percettivo.
Utilizzando il concetto di *Oberfläche* (superficie), elaborato da Kracauer, è possibile approfondire il rapporto fra le manifestazioni superficiali della cultura tedesca degli anni Venti, e lo sviluppo del linguaggio espressivo nelle avanguardie dello stesso periodo. Ne *La società dello spettacolo*[9] Guy Debord fa risalire la spettacolarizzazione del consumo, l'imposizione della cultura della superficie come entità concettuale ed esteriore, proprio alla metà degli anni Venti.
I luoghi della *superficie* nella Repubblica di Weimar sono dunque estetizzazioni della *funzione*. Come sottolineato da storici sociali quali Detlev Peukert e Peter Fritzsche, i principi demiurgici di taylorismo e fordismo, quelli dell'infinita espansione ed efficienza, che determinano il sistema predominante di lavoro, produzione e capitale per la maggior parte del ventesimo secolo, vengono sposati dalla cultura weimariana con un fanatismo senza precedenti.
I grandi attriti urbani, le contraddizioni della metropoli, così come la nuova spazialità architettonica e le stimolazioni della pubblicità elettrica, trovano la propria espressione più visionaria nel film astratto. Per lo storico dell'arte Clement Greenberg, lo spostamento dell'arte moderna verso l'astratto, sintetizza la nuova attenzione verso una visualità come pura "forma piana" (*flat*), un passo in avanti della società industriale, ossessionata dalla *superficie*, verso l'estremo dell'iconoclastia estetica.

Alla maniera di un'immagine scattata dalla fotografia aerea, "il mondo era denudato della propria superficie, della propria pelle, e la pelle era dispiegata, piatta, sulla piattezza della superficie piana"[10]. Si può dire che il pensiero modernista sia stato al contempo ossessionato e repulso dalla rapida espansione della visualità nell'immaginario sociale.
Come sostiene Martin Jay in *Downcast Eyes*[11], il modernismo portò con sé non solo la fascinazione scopica, ma anche il suo opposto: "*spleen* visuale, tanto quanto euforia visuale". Risulterà impossibile dunque, soprattutto riferendosi all'anomalia ideologica del Bauhaus, distinguere nettamente fra la *ocularphobia* dell'avanguardia, operante nella cultura "alta", e un *ocularcentrism*, orientato verso la superficie, nell'ambito della cultura popolare. Per comprendere i motivi dello stile scarno, geometrico, privo (apparentemente) di profondità, dei film astratti prodotti nella Repubblica di Weimar, è necessario indagare il rapporto fra industria e avanguardia, fra arte applicata e cinema. È in quest'ottica che si inserisce il cinema del Bauhaus, se si considera inoltre che tutti gli autori presi in considerazione, hanno svolto al contempo

attività nel campo delle arti applicate e del design, portando così la propria esperienza di laboratorio nella sperimentazione sul film. Ciò che unisce gli artisti sotto analisi è la pratica artigianale del cinema: i loro film sono essenzialmente, e spesso letteralmente, il risultato del lavoro di un singolo.
Gli autori della scuola, ad eccezione del più noto Laszlo Moholy-Nagy, la cui attività in ambito filmico è documentata, sono principalmente quattro: Ludwig Hirschfeld-Mack, Kurt Schwerdtfeger, Werner Gräff e Kurt Kranz.
Oltre che alle realizzazioni ottenute mediante la tecnica dell'impressione diretta e della pittura del fotogramma, particolare attenzione va dedicata allo studio del *Reflektorische Lichtspiele*, al "gioco di luce riflessa".
Nelle *rappresentazione di luce in movimento*, la proiezione, da momento meramente riproduttivo, assurge al ruolo di momento creativo. L'assenza del supporto fotochimico rappresenta un elemento di assoluto interesse nell'analisi delle qualità mutevoli e performative del film d'avanguardia.
Il lavoro dei quattro autori in ambito filmico, è stato ora trascurato (o ignorato, come vedremo) dalla critica e dalla storia del cinema, ora oscurato dalle realizzazioni della scuola nei più noti campi delle arti applicate e del design. Provenienti da settori e ambiti espressivi diversi, gli artisti da noi presi in considerazione hanno intrapreso un percorso comune: quello della sperimentazione sulla luce, sulle forme e sul fotogramma. Sarebbe immediato, a questo punto, collegare la produzione di questi artisti alle realizzazioni di nomi più noti, quali Viking Eggeling o Oskar Fischinger, entrambi in contatto con il Bauhaus e vicini alla sua sfera teorica. Ci sembra corretto però analizzare le sperimentazioni dei componenti della scuola tedesca come un fenomeno indipendente, in alcuni casi unitario, o quantomeno riconducibile ad una comune sensibilità: per questo motivo è possibile parlare di un *Bauhaus-Film*.
Non si trattò certo di un vero e proprio movimento, né di un gruppo di registi, ma ogni partitura filmica, *Reflektorische Lichtspiel* o pittura in movimento, realizzata dagli studenti del Bauhaus fu il prodotto, per analogia o per opposizione, dell'atmosfera culturale e dei dettami della scuola.
È vero che non solo gli esperimenti di *Lichtspiel*, di film astratto, ma soprattutto i *reportages* sociali prodotti da Moholy-Nagy hanno rappresentato una forma di "film per le masse", coerentemente con le idee del Bauhaus di arte per le masse e l'industria. È inoltre vero che i *Reflektorische Lichtspiel* di Hirschfeld-Mack e Schwerdtfeger ebbero un ruolo minore nella storia del cinema sperimentale. Tuttavia tali esperimenti interpretarono molti dei principi del Bauhaus, quali la teoria dei colori primari, l'uso di forme geometriche di base, l'elaborazione delle qualità specifiche di un materiale, e della sua "funzione", la luce in questo caso. È lo stesso Moholy-Nagy a menzionare nel proprio *Bauhausbuch*[12] il lavoro di Hirschfeld-Mack come un passaggio decisivo verso la creazione di un nuovo cinema, svincolato dalla narrazione e dalla riproduzione naturalistica.
Risulta chiaro, riscoprendo i film del Bauhaus: ciò che in molte occasioni nella storia del cinema è stato dispregiativamente marchiato come *cinéma de laboratoire* ha rappresentato uno slancio straordinario e idealistico delle avanguardie nel rintracciare un linguaggio universale, vicino all'*universelle Sprache*[13] di cui parlerà Viking Eggeling a proposito della cine-pittura, in grado di interpretare il moderno.

> Nonostante l'ironica e beffarda avversione dei conservatori e dei passatisti, nonostante la stizza e il boicottaggio dei commercianti e degli speculatori, si è verificato un tentativo libero, ambizioso e rivoluzionario di rigenerare l'arte filmica. Un attacco utile e appassionato, indispensabile e criticamente chiaroveggente, è stato oggi intrapreso da un gruppetto di avanguardie internazionali contro il mercantilismo, l'accademismo e il Kitsch cinematografico. Si è precisata una estetica della cinematografia e si è eseguita una radicale epurazione, abbandonando tutto quello che nel film non è film.
> È nato un cinema sperimentale, cioè metodici tentativi di realizzare un film puro, elementare, una pura poesia cinematografica: "cinéma de laboratoire", come lo definiscono con scherno gli agenti pubblicitari dei grandi film. Questi tentativi non sono accompagnati, naturalmente, dalla grancassa della pubblicità, né accolti da applausi frenetici: sono forse giochi da camera per un'élite intellettuale.
> Non si deve dimenticare tuttavia che ci sono sempre stati nel secolo borghese gruppetti ristretti e poveri di mezzi, riviste modeste e di piccola tiratura, che hanno prodotto grandi opere e massicci mutamenti rivoluzionari[14].

Maurizio Buquicchio

Note

1. Dora Vallier, *L'Art abstrait*, Paris, Livre de Poche, 1980.
2. Janet Ward, *Weimar Surfaces, Urban Visual Culture in 1920s Germany*, Berkley-Los Angeles, University of California Press, 2001.
3. Detlev Peukert, *La Repubblica di Weimar: anni di crisi della modernità classica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
4. Il termine *Sitzmaschine* fu utilizzato per la prima volta nel 1905 da Josef Hoffmann per uno dei propri prodotti di design. In seguito se ne appropriò Marcel Breuer, designer del Bauhaus, per le sue note sedie in metallo tubolare.
5. Karel Teige, *Sull'estetica del film*, in *Arte e ideologia 1922-1933*, Torino, Einaudi, 1982, p. 138.
6. Programma dello Staatliches Bauhaus di Weimar (1919).
7. Siegfried Kracauer, *La massa come ornamento*, Napoli, Prismi, 1982.
8. Come in pittura o scultura, ci riferiamo ad un'opera d'arte che affida il proprio valore comunicativo alla vitalità organica dei materiali impiegati.
9. Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini & Castoldi, 1997.
10. Clement Greenberg, *On the Role of Nature in Modernist Painting*, in *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1965.
11. Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1994.
12. Laszlo Moholy-Nagy, *Pittura fotografia film*, Torino, Einaudi, 1987.
13. Leonardo Quaresima, (a cura di), *Il cinema a le altre arti*, Venezia, Marsilio/La Biennale, 1996, p. 50.
14. K. Teige, *op. cit.*, p. 137.

Il blockbuster coreano

Generi, temi, autori
a cura di Laura Sangalli e Federico Zecca

Il blockbuster "alla coreana"

Discendenza e genealogia

Approssimativamente, il termine "blockbuster coreano" si riferisce a quei "film evento" di produzione nazionale e di grande successo al botteghino che, a partire dalla fine degli anni Novanta, hanno portato l'industria cinematografica sudcoreana ad acquisire una certa rilevanza sulla scena internazionale. Durante lo scorso decennio, la comparsa di questi "giganti cinematografici", distribuiti su larga scala e dotati di enorme visibilità, ha condotto a un notevole incremento dei costi di produzione, a campagne di marketing sempre più spregiudicate e alla creazione di una sorta di "nazionalismo del consumatore"[1]. In ogni caso, un'interpretazione così storicamente determinata del blockbuster coreano non rende conto della molteplicità di significati che questa nozione può assumere. Se si adotta, infatti, una prospettiva storica più ampia e approfondita, è necessario mettere in campo altri termini di riferimento. La questione non riguarda tanto l'attuale vitalità del cosiddetto "film evento" all'interno della produzione sudcoreana; in realtà, è proprio l'espressione stessa, "blockbuster", a rifuggire ogni facile tentativo di definizione.

Nel contesto dell'industria cinematografica, questa parola fu usata per la prima volta nel 1951, quando il film epico hollywoodiano *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951) venne descritto come un "box-office blockbuster" dalla rivista specializzata americana *Variety*[2]. In seguito, il termine fu utilizzato per categorizzare un gran numero di film biblici o storici distribuiti durante tutto il decennio successivo, come *La tunica* (*The Robe*, Henry Koster, 1953), *I dieci comandamenti* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1956), *Lawrence d'Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962) e *Tutti insieme appassionatamente* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965), prima che il suo significato si modificasse negli anni Settanta, con l'avvento di successi *high concept* come *Lo squalo* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) e *Guerre stellari* (*Star Wars*, George Lucas, 1977)[3]. Eppure, come studi recenti in ambito accademico hanno dimostrato, il "film evento" era stato in precedenza una componente altrettanto importante della Hollywood classica. Termini come "colossal", "epic", "spectacle" e "superspecial" di fatto sembrano retrodatare l'uso della parola "blockbuster", essendo stati impiegati dall'industria cinematografica statunitense nella promozione di titoli importanti come *Nascita di una nazione* (*The Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915), *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1925) e *Via col vento* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939)[4]. In breve, la parola "blockbuster" può essere associata a più di un periodo della storia del cinema e può essere interpretata con approcci molto diversi. È, cioè, un'idea complessa, il cui significato cambia a seconda di come il termine viene usato. Concetto relativo e multidimensionale, il blockbuster viene generalmente fatto coincidere con quei film che, in qualche misura, sono ritenuti "più grandi" – o di una statura più degna di nota – degli altri.

Shiri *e il blockbuster coreano*

A fronte di un mercato interno di dimensioni relativamente limitate, la Corea del Sud ha prodotto, fino a oggi, molti più film ad alto budget di quelli che sarebbero legittimati da una "giusta quota" commerciale[5]. Il melodramma d'azione *Shiri* (*Swiri*, Kang Je-gyu, 1999) è spesso indicato come il primo blockbuster coreano propriamente detto[6]. La sua popolarità ha preparato la strada per la comparsa di una serie di pellicole locali di straordinario successo, afferenti ai generi più disparati: dai drammi *JSA – Joint Security Area* (*Gongdonggyeongbi guyeok JSA*, Park Chan-wook, 2000), *Friend* (*Chingoo*, Gwak Gyung-taek, 2001) e *Silmido* (Kang Woo-suk, 2004), al film di guerra *Taegukgi* (*Taegeukgi hwinalrimyeo*, Kang Je-gyu, 2004), al film in costume *The King and the Clown* (*Wang-ui namja*, Lee Jun-ik, 2005), fino al film di mostri "familiare" *The Host* (*Gwoemul*, Bong Joon-ho, 2006). Se si aggiungono alla lista altre pellicole che hanno scalato le classifiche del box-office in questo stesso decennio, la "discendenza" del blockbuster coreano si accresce fino a includere la commedia *Marrying the Mafia* (*Gamunui yeonggwang*, Chung Hung-soon, 2002), il *serial killer drama Memories of Murder* (*Salinui chueok*, Bong Joon-ho, 2003), il dramma bellico *Welcome to Dongmakgol* (Park Gwang-hyun, 2005), il *monster movie D-War* (Shim Hyung-rae, 2007), il "kimchi western" *The Bad, the Good, the Weird* (*Joheunnom nabbeunnom isanghannom*, Kim Ji-woon, 2008) e il catastrofico *Tidal Wave* (*Haeundae*, Yun Jye-gyun, 2009).

Ciò che accomuna questi film è il budget elevato (significativamente più alto della media) e/o l'eccezionale successo al botteghino coreano e ai box-office di tutta l'Asia[7]. Agli occhi di molti, il fenomeno del blockbuster coreano è denso di ambivalenza e instabilità. Il termine implica forse la "blockbusterizzazione" del film coreano o la "coreanizzazione" del blockbuster? E per quale motivo questi film hanno bisogno innanzitutto di essere specificati col termine "coreano"? Per lungo tempo si è creduto che soltanto Hollywood avesse i mezzi finanziari per realizzare blockbuster. Solo l'impareggiabile competitività dell'industria cinematografica statunitense sembrava in grado di garantire le eccezionali economie di scala richieste per sostenere budget così alti, capaci di produrre spettacoli audiovisivi innovativi e di penetrare in profondità i mercati globali. Alcuni studiosi, per questo motivo, affermano che il blockbuster coreano utilizza l'archetipo hollywoodiano come punto di riferimento fondamentale; il blockbuster americano, dunque, funzionerebbe come controparte e allo stesso tempo come modello[8]. Un approccio di questo tipo presenta, in ogni caso, almeno un problema: se il "film evento", infatti, è esclusivamente identificato con Hollywood, allora il blockbuster coreano non potrà mai essere altro che una variazione rispetto a uno standard globale. Per uscire da questa impasse, altri studiosi propongono di considerare la teoria e la pratica del blockbuster coreano come una sorta di "de-occidentalizzazione" del blockbuster hollywoodiano[9].

Si potrebbe discutere all'infinito se un film come *Shiri* assomigli o meno a un blockbuster hollywoodiano. Tuttavia, non c'è alcun dubbio che lo sbalorditivo successo dei blockbuster di produzione coreana abbia in qualche misura guidato lo sviluppo dell'industria cinematografica del paese. Questi film, infatti, hanno contribuito a creare un intenso "desiderio" di cinema coreano tra gli spettatori, sia all'interno del mercato nazionale che all'estero. *Shiri* ha fatto scoccare la scintilla. Da una parte, ha sfruttano la presenza di scene spettacolari in stile hollywoodiano a scopo promozionale. Dall'altra, si è posto come film rappresentativo della lotta del cinema coreano contro lo strapotere di Hollywood. In effetti, questo film ha realizzato incassi senza precedenti in Corea del Sud, superando il record stabilito due anni prima da *Titanic* (James Cameron, 1997) e aprendo nuovi mercati per i film coreani in tutta l'Asia. Aiutati dal successo di *Shiri*, inoltre, i titoli nazionali distribuiti nel medesimo anno hanno innalzato la loro quota di mercato fino al 35,8%. Di conseguenza, *Shiri* ha contribuito a cambiare le aspettative del pubblico coreano nei confronti dei film prodotti dall'industria domestica. L'impor-

tanza simbolica dell'anno 1999 come pietra miliare nella storia del cinema coreano è dunque impossibile da negare. Ciononostante, comunque, la verità è che il blockbuster coreano si è effettivamente venuto a definire soltanto attraverso un processo di evoluzione graduale. Per questo motivo, occorre di fatto retrodatare l'esistenza del blockbuster coreano a prima dell'uscita di *Shiri*.

Il blockbuster "alla coreana"

Se il termine "blockbuster" viene infatti interpretato in una maniera più flessibile, di certo si può affermare che *Shiri* non sia il primo blockbuster coreano. Al contrario, vanno considerati numerosi antecedenti storici. Ad esempio, nel periodo immediatamente precedente al 1999, si è assistito alla distribuzione di una grande quantità di altri prodotti ad alto budget, impazienti di mostrare la propria forza in una situazione finanziaria che era improvvisamente diventata favorevole ai "film evento". Il ciclo include due *action* fantascientifici, *The Gingko Bed* (*Eunhaengnamoo chimdae*, Kang Jyegyu, 1996, primo tentativo del regista di esibire una tecnologia CGI influenzata dalla "maniera" del cinema hongkonghese) e *The Soul Guardians* (*Toemarok*, Park Gwang-chun, 1998). Quest'ultimo era stato promosso sul mercato come il primo "blockbuster alla coreana", introducendo quindi questa nuova espressione nell'industria cinematografica, presso gli organi di stampa e all'interno delle diverse audience. Come il caso di *The Soul Guardians* dimostra, il termine "blockbuster alla coreana" ha stimolato un "desiderio diffuso" nel pubblico cinematografico, grazie anche a campagne pubblicitarie che promettevano di appagare questo stesso desiderio proprio attraverso la visione dei film in questione. A parte i titoli già menzionati sopra, questa lista di film ad alto budget include anche *A Mystery of the Cube* (*Geonchugmuhan yugmyeongagcheui bimil*, Yu Sang-wook, 1999), *Phantom, the Submarine* (*Yuryeong*, Min Byeongcheon, 1999), *Bichunmoo* (*Bicheonmu*, Kim Young-jin, 2000) and *The Legend of Ginko* (*Danjeokbiyeonsu*, Park Jyehyun, 2000).
In ogni caso, il successo eclatante di *Shiri* ha stabilito una volta per tutte la formula del "blockbuster alla coreana" (sebbene questa formula da sola non basti naturalmente a garantire un buon risultato), che comprende i seguenti elementi: a) ambientare le vicende in periodi storici e/o luoghi reali che abbiano una qualche rilevanza per il popolo della Corea del Sud; b) affrontare soggetti politici o storici di interesse nazionale, come temi narrativi principali o anche solo come sfondo drammatico; c) chiamare in causa valori universali, come la famiglia, l'amicizia, l'amore e l'umanità, e allo stesso tempo fare appello a piaceri cinematografici di genere. Così, *Shiri* e *JSA* affrontano le angoscianti questioni legate all'ideologia della guerra fredda e alla divisione della nazione; *Taegugki* e *Welcome to Dongmakgol* si collocano a livello temporale durante il periodo della Guerra di Corea; *Friend* si svolge a Pusan negli anni Settanta, mentre *Tidal Wave* è ambientato nella Pusan contemporanea; *Silmido*, *Memories of Murder* e *The Host* si ispirano a fatti storici e casi di cronaca; e *King and the Clown* si situa in un periodo storico ben preciso e ha come protagonista maschile il Re della Dinastia Chosun. Le principali eccezioni sono rappresentate da *D-War* e *The Good, the Bad, the Weird*, che deviano leggermente rispetto a queste regole, puntando soprattutto su un piacere generico puro, riprese in location internazionali e un utilizzo qualitativamente elevato della *computer graphic*.
Ciò che è importante sottolineare a questo punto, tuttavia, è che molti dei film di cui si è discusso fino a ora erano stati etichettati come "blockbuster alla coreana" all'interno del mercato cinematografico domestico, ben prima di essere riconosciuti come "blockbuster coreani" a livello internazionale. Inoltre, queste due definizioni continuano a coesistere, spesso indiscriminatamente, come espressioni di uso corrente in Corea. Le sfumature di significato sono tuttavia molto importanti. Dopo tutto, l'etichetta "blockbuster alla coreana" sembra minare alla base la rigida opposizione binaria che vede il localismo coreano contrapporsi al "blockbuster" in quanto tale, inteso cioè unicamente come espressione dell'industria hollywoodiana. In questi termini, un "blockbuster alla coreana" non deve necessariamente essere coreano (qualunque cosa questa appartenenza nazionale possa implicare); mentre un blockbuster non deve necessariamente essere associato in maniera così ossessiva a Hollywood. Considerando dunque queste sottili sfumature di linguaggio, e facendo riferimento a una periodizzazione storica più articolata, è possibile presentare una serie più ampia di esempi, in modo tale da rendere conto dei diversi tipi di blockbuster coreano contemporaneo. Questa categorizzazione abbraccia: a) la copia o il remake; b) l'adattamento culturale; c) il rifacimento creativo; d) l'"addomesticamento" o la "localizzazione" dei generi; e) le scelte in controtendenza rispetto al blockbuster hollywoodiano. All'interno di questo spettro, è necessario considerare nel dettaglio le caratteristiche specifiche di ogni singolo film. Ad esempio, i film di Kang, *Shiri* e *Taegugki*, possono essere definiti come dei tentativi di adattamento di blockbuster hollywoodiani alla cultura coreana, mentre le due pellicole dirette da Bong, *Memories of Murder* e *The Host*, possono essere classificate nel novero dei rifacimenti creativi.

Shiri

Uno sguardo più approfondito alla storia del cinema sudcoreano rivela la presenza di altri titoli prodotti con ambizioni di larga scala, capaci di esercitare un fascino simile a quello del blockbuster sull'industria cinematografica locale e/o sul mercato asiatico in generale. Un importante esempio di questa tipologia di pellicole è rappresentato dal film di Shin Sang-ok *Seong Chunhyang* (1961), un "film evento" uscito quasi in contemporanea (e in competizione) con quello di Hong Sung-gi, *The Love Story of Chunghyang* (*Chunhyang Jeon*, 1961). Entrambi i film erano basati sulla medesima vicenda, appartenente al folclore popolare, e avevano come protagonisti alcuni tra i più famosi divi del momento. Furono inoltre le prime pellicole coreane girate a colori e in Cinemascope. Alla fine, fu il film di Shin a vincere la battaglia al box-office, stabilendo addirittura un nuovo record di incassi per un titolo nazionale[10]. Di fatto, l'enorme successo di *Seong Chunhyang* ha procurato a Shin la fama e le risorse materiali necessarie per permettergli di fondare la propria casa di produzione (la Shin Film, modellata sull'esempio dello studio system hollywoodiano e giapponese), che nei suoi tempi d'oro produceva una media annuale di trenta titoli. Una delle più ambiziose produzioni della Shin Film fu *The Red Muffler* (*Ppalgan Mahura*, Shin Sang-ok, 1964), un film di guerra ad alto budget, che conquistò le platee di tutta l'Asia e fu la prima pellicola coreana a mostrare spettacolari scene di battaglie aeree.
Altri film più recenti hanno raggiunto uno status paragonabile a quello del blockbuster. Un esempio significativo ci è fornito da due titoli diretti dal veterano Im Kwon-taek. Uscito in una fase storica in cui il mercato era dominato da Hollywood, *General's Son* (*Janggunui adeul*, 1990), un gangster movie con venature *action* ambientato nel periodo della colonizzazione giapponese, aveva rilanciato la fama del cinema nazionale durante i giorni più neri dell'industria cinematografica coreana. *General's Son*, infatti, aveva superato il record di incassi per i titoli domestici stabilito dal melodramma *Winter Woman* (*Gyeoul yeoja*, Kim Hosun, 1977) – e mai battuto durante il "limbo" degli anni Ottanta – facendo rivivere i generi popolari degli anni Settanta. In ogni caso, questo stesso record fu presto spazzato via dalla popolarità raggiunta da un altro film diretto da Im, *Sopyonje* (1993). Questa pellicola era stata inizialmente prodotta per il circuito dei festival internazionali, piuttosto che per il mercato commerciale (come un blockbuster studiato a tavolino). Si trattava, infatti, di un film "artistico" sulla musica folk tradizionale, che fu trasformato in un evento di portata nazionale da una serie di circostanze storico-sociali[11]. Il suo successo contribuì alla ripresa economica e al rinnovamento dell'industria a partire dalla metà degli anni Novanta, momento nel quale il governo coreano cominciò a mettere in atto politiche di supporto nei confronti del cinema, visto ora come area strategica per lo sviluppo economico futuro.

Full House: *verso l'animazione in 3D*

Per concludere, *Shiri* ha messo in evidenza e rafforzato l'interesse per il "blockbuster alla coreana", marcando allo stesso tempo continuità e discon-

tinuità nei confronti dei film sudcoreani precedenti. Probabilmente, lo statuto "intermedio" di questo film è espresso in maniera esemplare dalla sua ibridità generica. *Shiri* resuscitava la tradizione del film di guerra coreano (un genere già dominante negli anni Sessanta), mutuando contemporaneamente alcune caratteristiche dell'*action movie* hollywoodiano. Allo stesso modo, la pellicola era in grado di esprimere il sentimentalismo radicato nel melodramma coreano (uno dei generi più popolari a livello nazionale), mentre faceva leva sulla stessa paranoia della Guerra Fredda che si poteva ritrovare nei film americani anni Settanta[12]. *Shiri* mirava a espandere la visibilità dei film coreani all'estero, cercando di ottenere incassi elevati sul mercato asiatico e internazionale. Nel compiere questo tentativo, l'aver utilizzato strategie di marketing e pratiche di distribuzione modellate su quelle della New Hollywood ha certamente rappresentato una novità per l'industria cinematografica sudcoreana dell'epoca. In ogni caso, il raggiungimento degli standard produttivi e distributivi hollywoodiani è stato per lungo tempo il sogno dei registi coreani più ambiziosi, e a tutt'oggi questo traguardo rimane, per alcuni, lo scopo principale.

Durante gli ultimi dieci anni, l'industria cinematografica sudcoreana ha vissuto un'espansione che è andata di pari passo con la popolarità dei propri blockbuster campioni d'incasso. Grazie al continuo superamento dei record al botteghino, la portata totale del mercato cinematografico è cresciuta repentinamente. Ironicamente, di questa crescita non hanno beneficiato soltanto le compagnie nazionali, ma anche la stessa industria hollywoodiana[13]. Molti osservatori esprimono preoccupazione riguardo alla presenza di un'oligarchia di potenti compagnie di produzione e distribuzione in grado attualmente di governare il mercato cinematografico coreano, monopolizzandolo di fatto attraverso la produzione di un numero limitato di "film evento" ad alto budget. Nel 2009, CJ Entertainment, proprietaria della catena di multisala a diffusione nazionale denominata CGV, ha guadagnato il 29,1% dei profitti totali del mercato, seguita da altre due major, Showbox (15,2%) e Lotte Entertainment (11,8%), entrambe a capo di catene nazionali di multiplex (Megabox e Lotte Cinema, rispettivamente). Nei primi anni Duemila, il file-sharing e lo scaricamento illegale di materiali dalla rete hanno rapidamente mandato in rovina i cosiddetti mercati ancillari. Da quel momento, le compagnie cinematografiche sono state forzate a cercare di espandersi attraverso coproduzioni internazionali e ad assicurarsi fonti di profitto alternative tramite i media digitali collegati a Internet.

Questa descrizione del blockbuster sudcoreano rende conto della situazione del passato e del presente. Che dire dell'immediato futuro? All'inizio del 2010, il blockbuster planetario in 3D di James Cameron, *Avatar*, ha stabilito un nuovo record al botteghino nella Corea del Sud, superando il livello di riferimento del successo commerciale, precedentemente fissato da *The Host*. Il trionfo di *Avatar* testimonia ancora una volta l'ossessione del pubblico sudcoreano per lo "spettacolo della tecnologia" nei film e la supremazia della cultura dei mega profitti. Da un altro lato, tuttavia, rappresenta anche una sfida che può portare a dei nuovi sviluppi ancora più significativi. A questo proposito, si consideri il fatto che il primo film d'animazione coreano in 3D, *Full House* (*Ful Hauseu*, di Park Jiwon, adattamento del manga omonimo, che aveva già riscosso un enorme successo in tutta l'Asia nella trasposizione televisiva del 2004) è al momento in produzione. È evidente che il cinema coreano sta continuando a inseguire un blockbuster in grado di conquistare le platee e di infrangere tutti i record. L'uscita di questo film segnerà dunque un ulteriore innalzamento della posta in gioco? Da film come *Seong Chunhyang* e *Sopyonje* si è arrivati al "blockbuster alla coreana" e al "blockbuster coreano" attraverso un percorso tanto graduale, quanto affascinante. In ogni caso, se gli "inarrestabili giganti" audiovisivi sudcoreani potranno in futuro raggiungere uno standard globale vero e proprio (in altre parole, se potranno essere considerati soltanto dei "blockbuster", senza bisogno della specificazione "coreani") rimane ancora una questione aperta.

Nikki J.Y. Lee e Julian Stringer

Traduzione dall'inglese di Giovanna Maina.

Note

1. Cfr. Laura C. Nelson, *Measured Excess: Status, Gender and Consumer Nationalism in South Korea*, New York, Columbia University Press, 2000; Nikki J. Y. Lee, "Localised Globalization and a Monster National: *The Host* (2006) and the South Korean Film Industry", *Cinema Journal*, in via di pubblicazione. Per una panoramica sul cinema sudcoreano contemporaneo cfr. Chi-Yun Shin, Julian Stringer (a cura di), *New Korean Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.
2. Cfr. Steve Neale, "Hollywood Blockbusters. Historical Dimensions", in Julian Stringer (a cura di), *Movie Blockbusters*, London-New York, Routledge, 2003, p. 48. "Originariamente coniato per descrivere una bomba su larga scala durante la Seconda Guerra Mondiale, il termine ["blockbuster"] è stato preso in prestito e usato dall'industria hollywoodiana già dai primi anni Cinquanta, per riferirsi da una parte a produzioni su larga scala e dall'altra a successi al botteghino su larga scala" (*Ivi*, p. 47).
3. Infatti, la popolarità senza precedenti di *movie franchise* come quelli de *Lo squalo* e *Guerre stellari* è stata tale che molti critici continuano ad associare il blockbuster con i particolari modi di distribuzione e presentazione del prodotto caratteristici della "New Hollywood" (e cioè uscite in contemporanea su tutto il territorio nazionale, proiezioni nei multiplex, il concetto di "blockbuster estivo").
4. Cfr. Sheldon Hall, Steve Neale, *Epics, Spectacles and Blockbusters. A Hollywood History*, Detroit, Wayne State University Press, 2010.
5. La popolazione stimata della Corea del Sud (giugno 2010) è di 50 milioni di abitanti; quella degli Stati Uniti è di 309 milioni (giugno 2010).
6. Cfr. Chi-Yun Shin, Julian Stringer, "Storming the Big Screen: The Shiri Syndrome," in Frances Gateward (a cura di), *Seoul Searching. Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, New York, State University of New York Press, 2007, pp. 55-72.
7. Viceversa, altri film (che non hanno avuto gli stessi risultati eclatanti) sono legati tra loro proprio per il fatto di essere dei "blockbuster falliti" – cioè progetti che erano stati concepiti a tavolino come prodotti ad alto budget destinati al successo, ma che non sono riusciti a rifarsi delle spese con gli incassi ottenuti. La mancanza, in queste pellicole, di richiami diretti ad aspetti specifici della storia coreana è forse una delle cause del loro insuccesso. La lista dei cosiddetti blockbuster coreani falliti comprende infatti per lo più titoli di fantascienza, come *Resurrection of the Little Match Girl* (*Seongnyangpari sonyeoui jaerim*, Jang Sunwoo, 2002), *Yesterday* (*Yeseuteotei*, Jeong Yun-su, 2002), *Tube* (*Tyubeu*, Baek Wook-hak, 2003) e *Natural City* (*Naechyureol siti*, Min Byeongcheon, 2003).
8. Per un esempio di questa posizione cfr. Kim Soyoung, "South Korean Women Vanish. The Unconscious Optic of the Korean Blockbuster", in Kim Soyoung (a cura di), *Korean Blockbuster: Atlantis or America*, Seoul, Hyunsil Munhwa Yeongu, 2001, pp. 17-39.
9. Di questo avviso è, ad esempio, Chris Berry. Cfr "What's Big about the Big Film?: 'De-Westernizing' the Blockbuster in Korea and China", in Julian Stringer (a cura di), *op.cit.*, pp. 217-29.
Questo record al bottheghino durò fino al 1968 – cioè fino agli ultimissimi giorni della prima "età dell'oro" del ciema sudcoreano – quando è stato alla fine superato dal melodramma strappalacrime *Love Me Once Again* (*Miwoedo dasi han beon*, Jung So-young, 1968).
10. *Sopyonje* fu distribuito proprio mentre la Corea del Sud stava entrando in un periodo di globalizzazione che non aveva precedenti nella sua storia passata. La paura e l'ansia generalizzate, causate da questa particolare circostanza, avevano preparato il terreno per autoaffermazioni nostalgiche dell'imprescindibilità di una cultura nazionale.
11. Cfr. David Scott Diffrient, "Seoul as Cinematic Cityscape: Shiri and the Politico-Aesthetics of Invisibility", *Asian Cinema*, vol. XI, n. 2, pp. 76-91.
12. Ad esempio, nel 2009 la Corea del Sud si è piazzata al nono posto nella classifica dei mercati esteri più remunerativi per il cinema hollywoodiano.

The Bad, the Good, the Weird

Il blockbuster coreano

Addomesticamento e sciovinismo

Un termine complesso

Il termine "blockbuster coreano" fa sorgere molte domande. Esiste una formula specifica di "blockbuster coreano"? Se esiste, è davvero differente dal suo equivalente hollywoodiano? O si tratta di un semplice adattamento al gusto dei consumatori coreani? E, infine, qual è il suo ruolo nella crescita o nel declino dell'industria cinematografica coreana? Nessuna di queste domande possiede una facile risposta. Nondimeno, cercheremo qui di compiere un'indagine preliminare sul fenomeno.

La parola blockbuster deriva dal linguaggio gergale delle sale americane, dov'era usata per riferirsi a uno spettacolo che otteneva un buon riscontro di pubblico, sbaragliando le altre produzioni in competizione. Coniato per descrivere un film di successo, il termine costituisce ormai quasi un distinto genere cinematografico. Il celebre lavoro di Tom Shone[1] sui blockbuster hollywoodiani data l'emergere del genere sorprendentemente in ritardo, identificandolo nella realizzazione de *Lo squalo* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) e *Guerre stellari* (*Star Wars*, George Lucas, 1977), ignorando i precedenti esempi di mega-produzioni come *Via col vento* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939), la versione di William Wyler di *Ben Hur* (1959) e *Cleopatra* (1963) di Joseph L. Mankiewicz.

A questo proposito vale la pena notare come, fino a tempi recenti, gli spettatori coreani non si fossero mai appassionati alle stravaganze tecnologiche dei blockbuster di genere *fantasy* o fantascientifico di matrice spielberghiana o lucasiana. Ad esempio, nella stagione estiva del 1977, il successo di *Guerre Stellari* venne di gran lunga superato da quello di *Agente 007 - La spia che mi amava* (*The Spy Who Loved Me*, Lewis Gilbert, 1977). Anche in tempi più recenti, la relativa debolezza commerciale di grandi produzioni come *Il signore degli anelli* (*The Lord of the Rings*, Peter Jackson, 2001) o *Il cavaliere oscuro* (*The Dark Knight*, Christopher Nolan, 2008), non può essere esclusivamente attribuita a sentimenti anti-hollywoodiani o allo sciovinismo culturale del pubblico locale. Gli spettatori coreani, infatti, snobbano anche la produzione *sci-fi* domestica, come provato dal fallimento commerciale di *Resurrection of the Little Match Girl* (*Sungnyangpali sonyeoui jaerim*, Jang Sun-woo, 2002) o *Natural City* (Id., Byung-chun Min, 2003). Altrettanto indicativa è la preferenza, da parte delle fasce giovanili coreane, di film di ben altro tipo, come la commedia romantica *My Sassy Girl* (*Yupki Girl*, Kwak Jae-yong, 2002), che rappresenta modelli comportamentali giovanili molto diversi da quelli postulati dal cinema statunitense.

Da Sopyonje *a* Shiri

In realtà, fino ai primi anni Novanta il cinema coreano non manifestava alcun desiderio di inseguire il cinema hollywoodiano sul suo stesso territorio. Usciti dalla difficile transizione democratica, gli spettatori coreani privilegiavano la visione di opere che gli permettessero di riscoprire le tradizioni culturali del Paese. Questa tendenza ha contribuito al successo di pubblico di *Sopyonje* (1993) di Im Kwon-taek, che presentava una nostalgica evocazione della "vecchia" Corea e delle sofferenze del popolo coreano, attraverso l'intensa rappresentazione dell'arte tradizionale del *p'ansori*. *Sopyonje* attingeva al comune sentimento di *han*[2] – generalmente tradotto come "rancore" o "risentimento", ma la cui connotazione è più quella di tristezza o di sconforto che non di rabbia o di vendetta – arrivando a commuovere un'intera popolazione, compreso il presidente Kim Dae-jung.

È importante notare come Im Kwon-taek, ormai assurto al rango di "autore", nei primi anni Novanta abbia diretto un film che, retrospettivamente, ci appare come la prima incarnazione coreana del *blockbuster* hollywoodiano vecchio stile: *General's Son* (*Janggunui adeul*, 1990). Il film rileggeva liberamente la biografia dell'attivista di destra Kim Doo-han, (re)interpretato come un vero e proprio "uomo d'azione" impegnato nella lotta contro i "malvagi giapponesi" negli anni Trenta, realizzandola alla maniera delle produzioni a basso costo degli anni Sessanta e Settanta. Ma a differenza di queste ultime, che utilizzavano ambientazioni contemporanee (con costruzioni in cemento e illuminazioni metropolitane totalmente anacronistiche per vicende ambientate in altre epoche), *General's Son* investiva pesantemente sulla scenografia, ricostruendo un intero paesaggio urbano fatto di negozi, grandi magazzini, tram e parchi pubblici nello stile della Seoul del periodo coloniale.

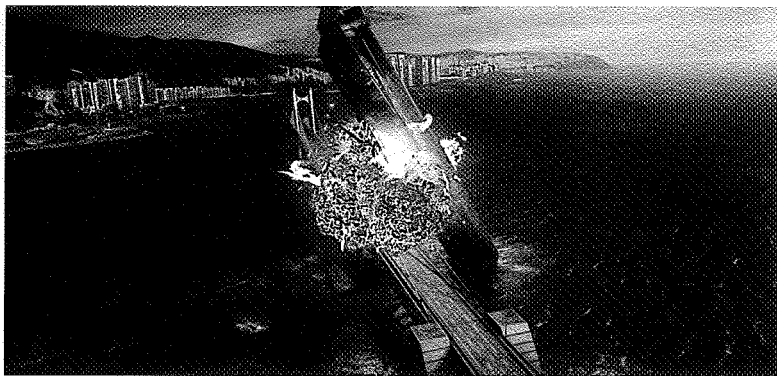
Kim Kyung-wook[3], nel suo trattato sulla contraddizione interna al cinema blockbuster coreano, suggerisce come quest'ultimo si sia sviluppato con la transizione dal cinema di impronta nazionale a quello di impronta commerciale post-1997, ricco di effetti speciali e destinato a una distribuzione internazionale. La studiosa nota come il trionfo commerciale di *Shiri* (*Swiri*, Kang Je-gyu, 1999) sia segnato da una curiosa contraddizione tra la sua campagna esplicitamente nazionalistica e il desiderio di farsi conoscere anche da consumatori stranieri, proponendosi come un'alternativa valida al blockbuster hollywoodiano. Ad ogni modo, Kim tende a mettere eccessiva enfasi sul modo in cui *Shiri* ricorre alle convenzioni hollywoodiane dei film d'azione. Ben pochi spettatori nord americani, infatti, vi riconoscerebbero una (brutta) copia asiatica di *Trappola di cristallo* (*Die Hard*, John McTiernan, 1988) o *Rambo II: la vendetta* (*First Blood Part Two*, George Pan Cosmatos, 1985), come la studiosa sembra insinuare.

Allo stesso modo, *Shiri* non può essere classificato nell'immaginario geopolitico "neo-guerra fredda", come accade invece per *Agente 007 – La morte può attendere* (*Die Another Day*, Lee Tamahori, 2002). Kang Je-gyu, anche produttore del film, ne era pienamente consapevole e preferì sfruttare, piuttosto, il ricorso al colore locale – che fornisce un senso aggiunto di autenticità – facendo leva sulla difficile relazione tra la Corea del Nord e del Sud. Il film, inoltre, lega gran parte della sua trama alla lacrimevole relazione sentimentale tra i due protagonisti (l'agente sud-coreano Jong-won e l'assassina nord-coreana Myung-hyun), in un modo che molti occidentali considererebbero eccessivamente melodrammatico. Infine, non possiamo ignorare l'influenza su *Shiri* del cinema di Hong Kong degli anni Ottanta, soprattutto i lavori di John Woo e delle sue "coreografiche" sequenze d'azione. In altre parole *Shiri* è più un analogo locale che non una variante diretta del *blockbuster* hollywoodiano, ed è questo il modello che, a tutt'oggi, tiene banco in ambito produttivo.

Zenith e saturazione

La produzione domestica di blockbuster raggiunge lo *zenith* nel 2004, quando i film sulla Guerra di Corea di Kang Je-gyu, *Taegukgi* (2004), e di Kang Woo-seok, *Silmido* (2004), vendettero rispettivamente 3.409.563 e 3.264.000 biglietti nella sola Seoul e divennero i primi film coreani a superare la barriera dei dieci milioni di spettatori[4]. Il film di Kang Je-gyu si ispira direttamente a *Salvate il soldato Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg,1998), come giustamente notato da molti critici. Molte sono le similitudini, soprattutto nella ricostruzione delle scene di battaglia, rappresentate nei due film come disorientanti, pervasive e molto violente. Laddove *Shiri* complicava il suo semplicistico racconto attraverso una rappresentazione simpatetica dei nord coreani, *Taegukgi* utilizza invece l'eroismo dei suoi protagonisti per attingere alla memoria collettiva della Guerra di Corea nei termini di una "tragedia nazionale". Attraverso modalità di ripresa spielberghiane, i soldati di *Taegukgi* vengono rappresentati come personaggi moralmente discutibili, ma capaci di atti di sincero eroismo, senza alcuna contrapposizione manichea.

Silmido, invece, è diretto dal regista-produttore Kang Woo-seok, il più ambizioso sperimentatore nella cinematografia coreana del decennio (ed è *patron* della Cinema Service). Il film traspone sullo schermo un oscuro avvenimento storico: il tentato assassinio di Kim Il-Sung, leader della Corea del Nord, da parte di un commando delle forze speciali sudcoreane, poi abbandonato a se stesso dalle istituzioni governative. I membri del corpo speciale, vittime dei freddi calcoli della *realpolitik* del regime di Park Chung Hee, ricordano da vicino *Quella sporca dozzi-*

The Host

Haeundae

na (*The Dirty Dozen*, Robert Aldrich, 1967), avvicinando *Silmido* al modello dei film bellici d'azione americani degli anni Sessanta e Settanta. Eppure, la campagna pubblicitaria del film faceva leva sull'idea della "scoperta della storia nascosta" della moderna Corea, capitalizzando sull'insaziabile curiosità del recentemente democratizzato pubblico per gli oscuri segreti del passato, sepolti dalla dittatura militare.

I successivi, straordinari successi di *The Host* (*Gwoemul*, Bong Jun-ho, 2006) e *The King and the Clown* (*Wang-ui namja*, Lee Jun-ik, 2005) hanno esplicitato quanto gli exploit commerciali dipendano, non solo e tanto dalla qualità delle pellicole, ma anche dalla distribuzione a tappeto dei film su centinaia di schermi (più di un terzo del numero totale per *The Host*). Non a caso, nel 2007 il Partito Democratico Laburista ha proposto un disegno di legge (mai approvato) contro il monopolio delle proiezioni. Inoltre, la gara al raggiungimento dei 10 milioni di *admissions* ha limitato le produzioni di medio livello commerciale, una delle tipologie più rappresentative della produzione cinematografica coreana, ora trascurata.

L'addomesticamento sciovinista

L'ultima stagione cinematografica estiva, quella del 2009, è stata dominata al *box-office* da *Take Off* di Yong-hwa Kim e *Haeundae* di Je-gyun Yun; il primo è un dramma sportivo con un perdente che si riscatta, il secondo uno stravagante *disaster movie* in stile hollywoodiano. I due film hanno venduto, rispettivamente, 8 milioni e mezzo e 10 milioni di biglietti. Distribuito anche negli Stati Uniti con il titolo di *Tidal Wave*, *Haeundae* può essere inquadrato nella categoria dei *blockbuster* "addomesticati" alla maniera di *Taegukgi* e *Silmido*. È il genere di progetto che il produttore/regista americano Irwin Allen, quello di *Inferno di cristallo* (*The Towering Inferno*, John Guillermin, Irwin Allen, 1974), avrebbe abbracciato avidamente se avesse lavorato in Corea del Sud. Il film è zeppo di ogni cliché del *disaster-movie*, ma la vera ragione del suo successo commerciale risiede, di nuovo, nel suo colore distintamente locale. La distruzione di Haeundae – l'area balneare della città di Pusan – da parte di un assurdo, gargantuesco tsunami, è infatti un'irresistibile, al contempo perturbante e attrattivo, spettacolo per il potenziale spettatore coreano.

È evidente che il modello hollywoodiano abbia esercitato un'indubbia influenza sul cinema coreano contemporaneo. Ugualmente, è chiaro che il blockbuster coreano non rappresenti una semplice derivazione di quello hollywoodiano, come certuni sostengono. In realtà, assistiamo a una sorta di "convergenza strategica", per cui i produttori americani e coreani mirano allo stesso tipo di produzione, con l'intento di ottenere il maggior profitto nel più breve tempo possibile. D'altra parte, a diversi gradi di consapevolezza e abilità, i registi coreani realizzano una sorta di addomesticamento del blockbuster hollywoodiano, aggiungendovi sapore e *appeal* locali. In particolare, i blockbuster coreani lavorano sulla retorica nazionalista (e anti-americanista) al fine di incrementare le vendite al botteghino.

Kyu Hyun Kim

Traduzione dall'inglese di Laura Sangalli e Federico Zecca.

Note

1. Peter Shone, *Blockbuster: How the Jaws and Jedi Generation Turned Hollywood into a Boom-town*, London, Simon & Shuster, 2004.
2. Cfr. David James, Kyung Hyun Kim (a cura di), *Im Kwon-Taek: The Making of a Korea National Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 2002.
3. Kim Kyŏng-uk, *Pŭllogbŏstŏ ŭi hwansang: Hanguk yŏnghwa ŭi narusisizŭm* [The Illusions of Blockbuster: Narcissism of Korean Cinema], Seoul, Ch'aeksesang, 2002, pp. 13-41.
4. Le stime sono riportate sul sito del Korean Film Archive alla voce "What Is the Genealogy of Box Office Hits in Korea?", http://www.koreafilm.org/feature/ans_24.asp.

38° parallelo

Il cinema sudcoreano all'ombra delle due Coree

La guerra di Corea (1950-1953) portò alla cristallizzazione al 38° parallelo della divisione del Paese in due blocchi. La Corea si vedeva così negata l'unità dopo gli anni del protettorato (1905-1910) e dell'occupazione (1910-1945) giapponesi; una riunificazione sacrificata in onore dei dissidi politici e militari, interni e globali, tra "comunismo" e "capitalismo". In Corea del Sud si insediarono governi filostatunitensi, dittature più o meno esplicite che di fatto hanno minato la democrazia e imposto una capillare censura, almeno fino agli anni Novanta. La penisola coreana si trovava così parte attiva della guerra fredda, polarizzata e obbligata ad adempiere a doveri ideologici e di propaganda per i rispettivi schieramenti. Fin da subito, a guerra ancora in corso, il cinema è stato chiamato a ritrarre il conflitto e la conseguente divisione, con documentari e film di finzione. La separazione tra le due Coree è così entrata di forza nell'immaginario cinematografico sudcoreano, da una parte, come dispositivo drammatico utile a richiamare il dolore, le perdite e lo sconforto derivanti dalla guerra e dalla diaspora, dall'altra, come strumento di controllo sociale in funzione anti-comunista. A differenza di altre cinematografie, infatti, quella coreana ha iniziato a confrontarsi in presa diretta con avvenimenti storici ancora vivi e tragicamente dolorosi. Ma lo ha potuto fare solo con una tesi pregressa e rigidamente controllata a monte: ogni tentativo, anche involontario, di andare contro la rappresentazione autorizzata dei fatti è stata sanzionata, penalmente e per mezzo della censura, con un'insieme di leggi, non ultima la famigerata National Security Law, che regolava i meccanismi di salvaguardia degli interessi nazionali. Un evidente paradosso: al cinema è stato quasi imposto di puntare i riflettori sulla separazione delle due Coree, come strumento di propaganda, ma acriticamente, senza potervi riflettere sopra, di fatto azzerando la sua funzione di cassa di risonanza sociale. Dagli anni Novanta il clima è mutato, la censura si è gradatamente annullata, assumendo forme meno tentacolari, e questo ha garantito uno sbocciare di riflessioni sul conflitto e sulla divisione, ora non più addomesticate a una visione governativa. Perno delle diverse narrazioni sono diventati gli scenari di una possibile riunificazione, e l'interesse è esploso, trasformando i film che se ne sono occupati in successi senza precedenti al box office. La strada è stata aperta da *Shiri* (*Swiri*, 1999), di Kang Je-gyu, che ha spazzato via il precedente record di incassi detenuto da *Sopyonje* (1993) di Im Kwon-taek. Solo nell'area di Seoul il film ha attratto in sala 2 milioni 450 mila persone. *Shiri* ha trasformato la percezione che i coreani avevano dei film nazionali e ha segnato il punto storico in cui l'industria locale ha cominciato a battere quella straniera, in particolare hollywoodiana, arrivando a superare il 50% della quota di mercato. Non è un caso che il tema di *Shiri* fosse proprio il rapporto tra le due Coree: anche tre dei quattro film che negli anni successivi hanno battuto il suo record affrontavano identico tema, pur articolato in ottiche diverse. *JSA – Joint Security Area* (*Gongdong-gyeongbi guyeok JSA*, 2000), di Park Chan-wook, *Silmido* (2003), di Kang Woo-suk, e *Taegukgi* (*Taegukgi Hwinalrimyo*, 2004), ancora di Kang Jegyu, hanno segnato nuovi picchi di presenze in sala, insieme a *Friend* (*Chingu*, 2001), di Kwak Kyung-taek – unico di argomento diverso. In seguito, naturalmente, le classifiche hanno premiato anche film di altri generi, ma rimane significativo come la rinascita dell'industria cinematografica sudcoreana sia legata a doppio filo alla rappresentazione delle due Coree.

La riflessione del cinema su quella zona demilitarizzata al 38° parallelo che segna il confine – fisico e ideale – tra i due blocchi si configura dunque come stratificata. Le conseguenze della guerra e della divisione sono un *leitmotiv* presente in numerosissimi film, specialmente durante la *golden age* degli anni Sessanta. Ma il processo di presa di coscienza dell'industria è lento e doloroso. *Piagol* (1955), di Lee Gang-cheon, è il primo film bandito in base alla National Security Law, proprio perché, nel ritrarre il conflitto, non aderiva, secondo i censori, ai dettami anti-comunisti imperanti. Prodotto a soli due anni dalla fine della guerra, era stato girato in zone in cui erano ancora attivi nuclei comunisti: la guerra era ancora una realtà palpabile, non un terribile ricordo del passato. Il film seguiva un gruppo di guerriglieri nordcoreani braccati e in fuga sulle montagne. Nel film però non si vedevano mai soldati dell'esercito sudcoreano, i guerriglieri erano protagonisti assoluti: anche se *Piagol* era nei fatti un film pienamente anticomunista, per forza di cose umanizzava i soldati del Nord, in quanto unici presenti in scena, e questo era considerato inaccettabile. Perché il film venisse riammesso, si dovette editare il finale, con una sovrimpressione della bandiera sudcoreana, per rendere più chiara la diserzione dei guerriglieri

verso la "parte libera". In seguito si arrivò persino a una condanna: anche *The Seven Female POWs* (*Chil-in-ui yeo-po-ro*, 1965), purtroppo non conservato, si imbatté nella censura governativa. La sinossi rimasta descrive la storia di un gruppo di infermiere del Sud catturate da un ufficiale del Nord. Le truppe comuniste difendono le donne da un tentativo di stupro da parte di soldati cinesi, quindi, per timore di essere giustiziati, i nordcoreani si convincono a disertare al Sud. Il governo lesse nella pellicola una glorificazione dell'esercito nordcoreano e il regista Lee Man-hee venne arrestato. Fu rilasciato sulla parola solo dopo che acconsentì a modificare il montaggio e a cambiare il titolo. Quello originale, secondo l'accusa, rendeva soggetto il Nord, fatto impensabile, e venne modificato in un più neutro *Return of the Female Soldiers*. La condanna di Lee Man-hee suscitò un ampio dibattito sui film pro- e anti-comunisti, quindi di fatto sulla rappresentazione della divisione del Paese. Molti cineasti firmarono una petizione in sua difesa. Il regista Yu Hyeon-mok tenne una conferenza sulla libertà di espressione al cinema, il che contribuì sicuramente a rendere più severa la sua successiva condanna per aver prodotto un film con "contenuto sessuale esplicito", altro tasto dolente dei ferventi censori: un nudo di sei secondi nel suo *The Empty Dream* (*Chunmong*, 1965), rifacimento del giapponese *Daydream* (*Hakujitsumu*, 1964). Il clima era rovente, e a seconda del contesto era facile creare un'atmosfera di sospetto che di fatto imponeva una autocensura preventiva. Moltissimi film si occupano della divisione in modo più o meno diretto, come *The Hand of Fate* (*Unmyeong-ui son*, 1954), di Han Hyeong-mo, che parte da una spia comunista, o come i numerosi film di guerra quali *Five Marines* (*5inui haebyeong*, 1961), di Kim Ki-deok, o il pur più ambivalente *The Marines Who Didn't Come Home* (*Toraoji annun haebyong*, 1963), dello stesso Lee Man-hee. Per quanto spesso la divisione e la rappresentazione del Nord comunista facciano solo da lontano pretesto drammatico, la visuale è comunque sempre obbligatoriamente schierata, strumentale alla propaganda.

I primi spiragli di libera rappresentazione si hanno solo con l'aprirsi delle maglie della censura. *Nambugun* (1990), di Jeong Ji-yeong, è una sorta di rilettura critica di *Piagol*. Anche in questo caso i protagonisti sono dei guerriglieri comunisti rimasti intrappolati al Sud, braccati e abbandonati. Il film, ispirato liberamente al memoriale del giornalista Lee Tae, ha suscitato polemiche per la rappresentazione colma di empatia nei confronti dei guerriglieri. Il film non è proprio una inversione di tendenza, ma prospetta la tragedia ideologica della divisione con nuovi strumenti, considerando come anche i partigiani nordcoreani siano vittime. È questa nuova volontà di unificazione, di superamento delle differenze e delle diffidenze, che anima il nuovo cinema coreano. Nonostante *Shiri* presenti ancora i comunisti come fredde macchine che seminano morte, spietati esecutori di piani folli e sanguinari, le basi del film sono la volontà di trovare un modo per sanare e riappacificare i rapporti – per quanto, nella visione che il film dà del Nord, tramite un attentato terroristico. *Shiri* è comunque film principalmente d'azione, un thriller adrenalinico vincente soprattutto per la struttura serrata, che alle considerazioni politiche antepone le necessità di genere. Il film che si spinge più in là è allora *JSA – Joint Security Area*, uscito nello stesso periodo in cui i rapporti politici tra Nord e Sud erano più frequenti, e si respirava nell'aria una possibilità non remota di riunificazione (prima del successivo raffreddamento per la crisi missilistica). *JSA* è un thriller giudiziario tutto interno alle gerarchie militari. Due guardie nordcoreane sono state uccise. Accusato dell'omicidio è una guardia sudcoreana. La commissione indipendente incaricata di fare luce su quanto accaduto scoprirà però una verità sconcertate: tutto è nato dalla progressiva amicizia che si era venuta a formare tra le guardie schierate ai lati opposti del confine. Il re è finalmente nudo: il dialogo è possibile. Non esistono mostri disumani, solo la follia di ideologie e ricadute politiche che allontanano un popolo dalla sua unità. Pur nella retorica, Park Chan-wook riesce a ribaltare le carte del discorso anti-comunista: non sono i governi, isolati nelle loro stanze dei bottoni, che pagano le conseguenze della divisione, ma la popolazione, indistintamente, che stia al Nord o al Sud.

Un discorso che esplode con ancora maggiore evidenza in *Welcome to Dongmakgol* (2005), di Park Kwang-hyun, secondo incasso dell'anno. Il film, a metà tra la ricostruzione storica della guerra di Corea e la narrazione fantastica, ripercorre le peripezie di due gruppi di soldati dei due schieramenti che vengono a trovarsi isolati in uno stesso villaggio di montagna. Dopo la diffidenza iniziale, che causa l'esplosione del granaio del villaggio, i soldati uniscono le forze per aiutare i civili. Oltre le divise, emergono gli uomini, uguali tra loro, con identiche aspirazioni, sogni e necessità. Il messaggio è talmente esplicito da risultare ancora più forte. È come se con i toni

Taegukgi

della favola il cinema si riappropriasse della storia, disinnescando decenni di messaggi guerreschi e accusatori con lo sguardo innocente proprio dei bambini – o dei folli: non è un caso che il deus ex machina della riappacificazione sia in qualche modo la ragazza un po' matta del villaggio.

Dal canto suo, *Silmido* cerca in qualche modo di invertire il discorso di *Shiri*, mostrando come anche il Sud sia altrettanto sanguinario. Ispirato a una storia vera, parte nel 1968, quando un commando di agenti del Nord oltrepassa i confini con l'obiettivo di uccidere l'allora presidente Park Chung-hee. Occhio per occhio, il Sud non manca di reagire, creando l'Unità 684, formata da 31 avanzi di galera destinati alla forca che, dopo il disumano addestramento, dovevano penetrare nel Nord e uccidere il presidente nordcoreano Kim Il-sung. Ma quando a inizio anni Settanta le relazioni tra i due paesi sembrano distendersi, il programma viene cancellato. È l'inizio dell'inabissamento di una verità a lungo tenuta segreta. Sono i governi a stritolare l'umanità dei loro cittadini: non è solo il Nord a utilizzare metodi terroristici e disumani (come si vedeva in *Shiri*), anche il Sud cala la sua scure sui cittadini, cancellando le tracce quando diventano testimonianze scomode. Così anche *Taegukgi*, pur nella sua frontalità guerresca figlia della grandeur spielberghiana, mette in scena la storia di due fratelli che durante la guerra di Corea finiscono sui due fronti opposti con un insolito tono conciliatorio. Al di là delle sfarzose ricostruzioni di battaglia, emerge una semplice constatazione: la guerra è spietata su tutti i fronti, e a ogni efferatezza del Nord ne corrisponde una analoga del Sud. In effetti, anche se poi le simpatie di Kang Je-gyu sono evidenti, tutto il film non è altro che un ping pong al rialzo di nefandezze contrapposte.

Con il finire delle dittature e con l'allentarsi della censura, in Corea del Sud è stato possibile tornare a rileggere il passato con un nuovo sguardo. Lo dimostra pienamente un film scomodo come *The Road Taken* (*Seontaek*, 2003), di Hong Ki-seon, che segue le terribili vicissitudini cui furono sottoposti i soldati del Nord rimasti prigionieri al Sud, in una lucida critica delle politiche umanitarie della cosiddetta "parte libera" della penisola. La linea fisica e immaginaria al 38° parallelo non fa altro che sfibrare i singoli, e di conseguenza il Paese: lo raccontano pellicole come *The Coast Guard* (*Haeanseon*, 2002), di Kim Ki-duk, e *Guard Post* (*G.P. 506*, 2008), di Kong Su-chang. Entrambe mettono in scena gli effetti sui soldati a guardia dei confini della logorante attesa di un confronto che non avviene mai, con fucili puntati verso un "nemico" che assume le proporzioni del miraggio, più che di qualcosa di concreto. Viene così messo allo scoperto – *The Coast Guard* lo fa in chiave psicotica, *Guard Post* virando verso l'*horror* – il crescente sfibramento della psiche di fronte a una routine caricata di significati oscuri. Il nuovo cinema della Corea del Sud completa così un ripensamento globale della propria storia recente, affrontando temi considerati *off limits* per decenni. Una rilettura in grado non solo di offrire un racconto inedito di quanto successo, ma anche – come dimostrano gli incassi, l'interesse e i dibattiti conseguenti – di mobilitare l'opinione pubblica, adempiendo finalmente a quella funzione di riflessione nel passato negata al cinema.

Stefano Locati

Straniamento e riflessività
Il cinema di Jang Jin

Jang Jin, questo (famoso) sconosciuto

Ci accontentassimo della rete, Jang Jin apparirebbe un regista criticamente affermato. "Rinomato", "acclamato" e "riconosciuto", infatti, sono i principali aggettivi che ne qualificano il nome *on line* (sia sui magazine generalisti che sui portali specializzati)[1]. Basta sfogliare la saggistica di settore, però, per accorgersi che qualcosa non torna. Nonostante la sua notorietà "virtuale" (e gli otto lungometraggi diretti), infatti, Jang Jin sembra assente da qualunque *survey* sul nuovo cinema coreano (e sul cinema asiatico *tout court*) pubblicato nell'ultimo lustro, almeno in lingua inglese[2]. L'unica eccezione, rappresentata dal recente *short cut* di Darcy Paquet[3], manifesta lo stesso (paradossale) disinteresse. Benché definisca Jang Jin un "famoso drammaturgo/regista"[4], infatti, Paquet gli dedica sorprendentemente solo uno sparuto riferimento, in quanto sceneggiatore di *Ditto* (*Donggam*, 2000).
Non sappiamo se tale disinteresse sia motivato dalla collocazione *mainstream* del regista (che pure non ha impedito ad altri *commercial auteurs*, come Bong Joon-ho o Kim Jee-woon, di attirare l'attenzione critica) oppure dalla scarsa circolazione delle sue opere nel circuito dei festival occidentali. Qualunque sia la ragione, e nonostante la sua indubbia rilevanza (socio)industriale, il cinema di Jang Jin non è stato sottoposto, finora, ad alcuna disamina critica. È ciò che vorremmo tentare in questa sede, nel poco spazio a nostra disposizione.

Il nuovo cinema coreano

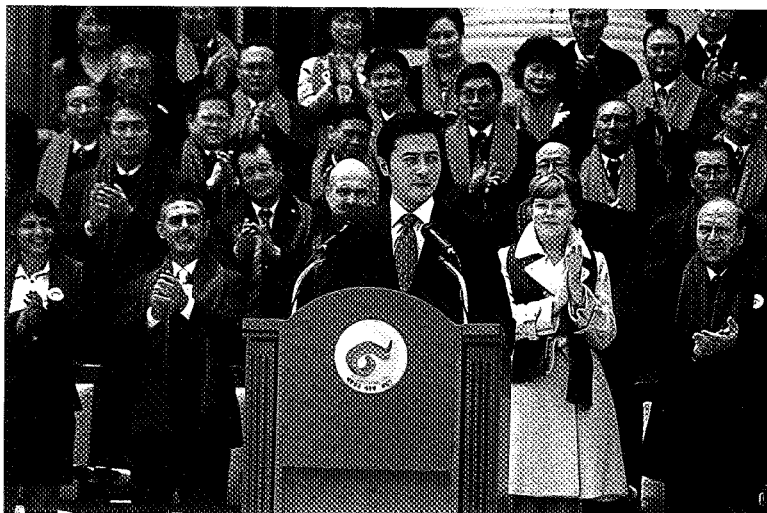
Adottando una prospettiva sociolinguistica[5], il cinema di Jang Jin manifesta elementi di interesse tanto sulla dimensione sociolettale quanto sulla dimensione idiolettale. La prima si riferisce ai *constraint* contestuali (linguistici, economici, istituzionali) che "assoggettano" la filmografia del cineasta, sussumendola in un sistema socialmente (e industrialmente) condiviso. La seconda si riferisce alle configurazioni testuali (tematiche, espressive, enunciative) che caratterizzano la filmografia del regista, qualificandone (e differenziandone) lo statuto sociosemiotico in rapporto al contesto di referenza (rappresentato dal cosiddetto "nuovo cinema coreano"). La prospettiva sociolinguistica risulta particolarmente utile, poiché ci permette di discriminare fra le istanze sociali (afferenti alla pratica industriale) e le istanze individuali (afferenti alla personalità stilistica) che caratterizzano il cinema di Jang Jin. Cominciamo a individuare le prime.
Frutto del "più impressionante sviluppo a cui le cinematografie asiatiche hanno assistito nell'ultimo decennio"[6], il nuovo cinema coreano – lo accennavamo sopra – rappresenta il contesto storico (e geografico) che informa la fisionomia sociolettale della filmografia del regista. Ma quali sono i caratteri di questo "nuovo cinema"? Tratteggiamoli velocemente, distinguendo fra diversi piani.
Sul piano industriale, il nuovo cinema coreano è dominato da tre major (CJ Entertainment, Showbox e Lotte Entertainment), che controllano verticalmente la distribuzione dei film attraverso l'oligopolio dell'esercizio. Ogni major, infatti, è proprietaria di una estesa catena di multiplex (rispettivamente CGV, Megabox e Lotte Entertainment) che funge da snodo distributivo "integrato" dei propri prodotti (e di quelli delle case di produzione indipendenti)[7]. Sul piano sociale, correlatamente, il nuovo cinema coreano beneficia del "consumo patriottico"[8] di un pubblico (in larga parte giovanile) portato a sostenere la produzione locale, stabilizzata attorno al 50% del mercato nazionale. Ogni major investe ingenti capitali nella realizzazione di blockbuster domestici destinati (quando hanno successo) a "polverizzare" il botteghino, con *admissions* superiori ai 10 milioni (su una popolazione di 49 milioni di abitanti)[9].
Sul piano linguistico, infine, il nuovo cinema coreano adotta una strategia *multistrand* capace di coniugare, all'interno dello stesso racconto, *high concept* hollywoodiano e *bildungsroman* nazionale[10], con particolare attenzione all'espressione della specificità (filmica) coreana. Ogni major concorre alla realizzazione di questo obiettivo – cruciale tanto per la tenuta del mercato nazionale quanto per la penetrazione di quello internazionale[11] –, seguendo (almeno) tre direttrici: a) promozione divistica (funzionale alla creazione uno star system domestico, tanto attoriale quanto registico); b) generificazione discorsiva (funzionale alla creazione di uno specifico repertorio narrativo); c) sperimentazione espressiva (funzionale alla creazione di uno specifico repertorio stilistico)[12].

La (pre)codifica commerciale

Riprendiamo ora le fila del nostro discorso. Inserendo la filmografia di Jang Jin nel quadro che abbiamo tratteggiato, ci accorgiamo che i *constraint* contestuali incidono innanzitutto sulla sua fisionomia industriale. È vero che Jang Jin dispone di una relativa autonomia produttiva, in quanto proprietario della KnJ Entertainment – con cui ha coprodotto *Righteous Ties* (*Georukhan Gyebo*, 2006) – e comproprietario della Film It Suda, con cui ha realizzato tutti i suoi progetti, ad eccezione dell'ultimo *Good Morning President* (*Gootmoning Peurejideonteu*, 2009). Ma il "cartello" delle Big Three – che come abbiamo visto detengono il controllo dell'esercizio cinematografico –, gli impone di affidare alla CJ Entertainment (o alla Cinema Service, sua controllata) la distribuzione dei propri film, che altrimenti non raggiungerebbero le sale. L'oligopolio commerciale permette alle major di esercitare una significativa (seppur indiretta) influenza sulla produzione indipendente, co-stringendo (anche) il cinema di Jang Jin a rientrare all'interno di un "tipologia merceologica" pre-esistente, codificata dallo stesso studio system. Secondo *Cine21*, la più importante rivista specializzata coreana, tre sono le principali categorie in cui si divide la produzione commerciale coreana: *producer-orientated projects*, *director-orientated projects* e blockbuster. Il cinema di Jang Jin ricade primariamente nella seconda categoria, caratterizzata da "una sceneggiatura ben sviluppata, un pronunciato stile registico [...] e un cast importante"[13]. D'altro canto, pellicole come *Guns and Talks* (*Killerdeul-lui suda*, 2001), *Murder, Take One* (*Baksu-chiltae deonara*, 2005) o *Righteous Ties* – di grande successo al botteghino – rientrano anche nella categoria del blockbuster, di cui condividono il gradiente spettacolare e l'appeal popolare.
È questa (pre)codifica commerciale a "schiudere" il cinema di Jang Jin alle intrusioni del socioletto e a permettergli – suo tramite – di raggiungere lo standard industriale richiesto. Al riguardo, tre sono i principali aspetti che, coerentemente a quanto osservato nel paragrafo precedente, correlano il cinema di Jang Jin al suo contesto di referenza:

a) *Valorizzazione divistica*. La filmografia di Jang Jin attinge liberamente dallo "star system" del nuovo cinema coreano, di cui sfrutta gli attori più commercialmente quotati: da Shin Ha-kyun (*Guns and Talks*, *Murder, Take One*) a Cha Seung-won (*Murder, Take One*, *My Son*), da Jung Jae-young (*Guns and Talks*, *Someone Special*, *Righteous Ties*) a Lee Na-young (*Someone Special*), da Jeong Joon-ho (*Righteous Ties*) a Jang Dong-gun (*Good Morning President*);
b) *Ibridazione generica*. La filmografia di Jang Jin si inserisce all'interno dei principali cicli (inter)generici che caratterizzano il nuovo cinema coreano: dal "melodramma comico" di *Someone Special* (*Aneun yeoja*, 2004) alla gangster comedy di *Guns and Talks* o *Righteous Ties*, al poliziesco "nero" di *Murder, Take One* o *Someone Grateful*, quarto episodio dell'antologico *If You Were Me 2* (*Daseot gae ui shiseon*, 2006);
c) *Eccentricità espressiva*. La filmografia di Jang Jin si inserisce all'interno del canone stilistico del nuovo cinema coreano, da cui rileva molteplici procedimenti espressivi: dai jump cut di *Someone Special* e *Righteous Ties* agli split screen di *Guns and Talks* e *Good Morning President*, dai plongée aerei di *Murder, Take One* e *Someone Grateful* alle "oggettive iperreali" di *Righteous Ties* e *My Son* (*Adeul*, 2007).

Ludico disincanto

Nell'ultimo paragrafo abbiamo tentato di descrivere quali (e quanti) aspetti definiscono l'appartenenza contestuale

Good Morning President

di Jang Jin al nuovo cinema coreano. Coerentemente alla prospettiva sociolinguistica adottata, ribaltiamo ora il nostro punto di osservazione. Individuati gli elementi (sociolettali) che *accomunano* la produzione del regista al suo contesto di referenza, concentriamoci adesso – nel poco spazio che ci resta – su quelli (idiolettali) che ve la *differenziano*. Se ripercorriamo la filmografia di Jang Jin, ci accorgiamo che il suo cinema compie una sorta di "tracciato sinusoidale", oscillando in continuazione fra trasparenza rappresentativa e riflessività enunciativa. È quest'ultima a interessarci maggiormente, poiché ci permette di rintracciare la presenza (e l'attività) dell'istanza autoriale.

Al riguardo, tre sembrano essere i principali procedimenti "autoriflessivi" all'opera nel cinema di Jang Jin: a) l'esasperazione melodrammatica, finalizzata a denunciare l'artificiosità degli scambi dialogici (e dei loro correlati "passionali"); b) il disvelamento espressivo, finalizzato a denunciare l'artificiosità del profilmico (e della messa in scena); c) il *détournement* narrativo, finalizzato a denunciare l'artificiosità del racconto (e della diegesi). Nel primo caso, si pensi alla scena di *Guns and Talks* in cui l'appassionato "racconto amoroso", tutto svolazzi poetici e voli pindarici, di uno dei fratelli (Won Bin) provoca il riso incontrollato degli altri. Nel secondo caso, si pensi alla scena di *Righteous Ties* in cui la macchina da presa, allontanandosi progressivamente dal letto d'ospedale in cui è ricoverato il gangster (Jeong Jae-yeong), rivela una stanza completamente vuota, come fosse un palcoscenico teatrale. Ne terzo caso, si pensi a *My Son*, dove l'incredibile agnizione finale (il ragazzo *non* è suo figlio, ma un suo amico) produce la risemantizzazione retrospettiva del racconto, terremotandone lo statuto di realtà.

Lungi dal rappresentare mere "increspature" del significante filmico, dunque, tali procedimenti sono il portato di una coerente strategia enunciativa che li impiega come "operatori di straniamento" per indebolire l'autonomia esistenziale (cioè la verosimiglianza) del mondo rappresentato. In conclusione, prendiamo la sequenza dell'esorcismo in *Murder, Take One*. Quando lo spirito della donna assassinata, evocato dalla medium in diretta televisiva, accusa pubblicamente il direttore alberghiero, quest'ultimo si strappa i capelli gesticolando follemente, scosso da un pianto dirotto. Nel frattempo, il detective protagonista (interpretato da Cha Seung-won) ammicca a un collega, domandandogli: "Perché chi confessa fa sempre il pazzo?". La scena manifesta un indubbio gradiente autoriflessivo, fondato non solo sull'esasperazione melodrammatica della performance attoriale – che assume iperrealisticamente, eccedendole, le convenzioni di genere – ma anche e soprattutto sulla consapevole ironizzazione dell'esasperazione melodrammatica stessa. In questo senso, la riflessività janghiana produce una sorta di disincanto "affermativo"[14], d'ascendenza post-modernista, che smaschera la stereotipia della rappresentazione cinematografia, pur continuando ludicamente a impiegarla.

Federico Zecca

My Son

Murder, Take One

Note

1. Si vedano, per esempio, le voci dedicate a Jang Jin su *Wikipedia* e *Koreanfilm.org*.
2. Cfr. Chi-Yun Shin, Julian Stringer (a cura di), *New Korean Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005; Darrell William Davis, Emilie Yueh-yu Yeh, *East Asian Film Industries*, London, BFI, 2008; Leon Hunt, Leung Wing-Fai (a cura di), *East Asian Cinemas. Exploring Transnational Connections on Film*, London-New York, I.B.Tauris, 2008.
3. Darcy Paquet, *New Korean Cinema. Breaking the Waves*, London-New York, Wallflower, 2009.
4. *Ivi*, p. 78.
5. Cfr. Algirdas J. Greimas, Joseph Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 151, 329-330.
6. D. Paquet, *Il cinema sudcoreano, 1999-2008/South Korean Cinema, 1999-2008* in Sabrina Baracetti, Thomas Bertacche, Giorgio Placereani (a cura di), *Far East: dieci anni di cinema (1999-2008)/Far East: Ten Years of Cinema (1999-2008)*, Udine, Centro Espressioni Cinematografiche, 2008, p. 160.
7. Cfr. D. Paquet, *New Korean Cinema. Breaking the Waves*, cit., p. 101.
8. Chris Howard, "Contemporary South Korean Cinema: 'National Conjunction' and 'Diversity'", in Leon Hunt, Leung Wing-Fai (a cura di), *op. cit.*, p. 92.
9. Cfr. D. Paquet, *New Korean Cinema. Breaking the Waves*, cit., pp. 98-99.
10. Chris Howard, *op. cit.*, p. 92. Cfr. anche Chris Berry, "What's Big about the Big Film? De-Westernizing the Blockbuster in Korea and China", in Julian Stringer (a cura di), *Movie Blockbusters*, Londra-New York, Routledge, 2003, pp. 217-227.
11. Cfr. D. Paquet, *New Korean Cinema. Breaking the Waves*, cit., pp. 102-103.
12. Cfr. D. Paquet, *Il cinema sudcoreano, 1999-2008/South Korean Cinema, 1999-2008*, cit., pp. 160, 168.
13. D. Paquet, *New Korean Cinema. Breaking the Waves, cit.*, p. 82.
14. Cfr. Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Teoria del film. Un'introduzione*, Torino, Einaudi, 2009, p. 77.

L'obiettivo, lo specchio, il mirino

Lo sguardo sull'arabo del cinema israeliano

Gli elicotteri di Kippur

"Sapevo anche che se avessi intrapreso un film come *Kippur* sarei stato immediatamente riabilitato da gran parte della società, dei giornalisti e dei critici, che mi avrebbero considerato diversamente. Ed è successo come avevo previsto..."[1]. Perché Amos Gitai, sedicente esponente "della sinistra pericolosa"[2], avrebbe dovuto essere *riabilitato* grazie alla realizzazione di *Kippur* (2000)? Il film è un racconto personale e autobiografico di un dramma di guerra: durante la guerra del Kippur un elicottero viene abbattuto e dei giovani soldati con la divisa d'Israele muoiono. La ricostruzione di Gitai non dà spazio a nessun tipo di propaganda, non ha apparenti ripercussioni politiche. Ma allora perché dovrebbe riabilitare la figura di Gitai nel cuore di un'opinione pubblica evidentemente critica rispetto ai precedenti lavori del più famoso regista israeliano?

C'è una seconda domanda. Racconta Gitai[3] che quando va a parlare del film con l'esercito per chiedere a noleggio elicotteri e carri armati, i militari verificano se la sua esperienza è reale, consultando i loro archivi. Una volta assicuratisi che il film narra una storia vera, concedono i mezzi. Ma perché i generali sentono la necessità di verificare la fedeltà dell'immagine cinematografica a dei fatti "realmente accaduti"? Perché è così importante che nel film rimanga la presunta traccia di una verità?

Rispetto al primo quesito – perché i film di guerra (persino quelli di Amos Gitai) piacciono ai generali – la risposta è secca: perché ci spingono a identificarci con i soldati. "Guarda loro e vedrai noi" è lo slogan con cui viene lanciata una mini-serie televisiva (*Tironut*, t.l. Addestramento di base, 1998-2001) ambientata tra le forze armate israeliane[4]. Film come *Kippur*, *Beaufort* (*Bufor*, Joseph Cedar, 2007), *Valzer con Bashir* (*Vals im Bashir*, Ari Folman, 2008), *Lebanon* (Samuel Maoz, 2009) sembrerebbero quindi prestarsi a questa appropriazione. Il loro sguardo dal basso, spaurito, ferito, è paradossalmente funzionale ai discorsi dall'alto, propagandistici dell'esercito.

La risposta alla seconda domanda, alla richiesta (baziniana) dei generali di una restituzione di realtà da parte dello sguardo cinematografico si può trovare invece nell'effetto di archiviazione della Storia che produce l'incontro tra le testimonianze individuali e i resoconti ufficiali. Così è stato: l'elicottero di *Kippur* è caduto, i carri armati di *Valzer con Bashir* e *Lebanon* sono stati colpiti, l'esercito israeliano ha abbandonato il forte di *Beaufort*. La visione soggettiva e il bilancio dell'istituzione, trovandosi entrambi ad affrontare la loro mancanza di forza, finiscono in definitiva per sorreggersi a vicenda. La società e coloro che ne raccontano i momenti più bui si trovano d'accordo: siamo d'accordo sulla violenza della guerra, sulla debolezza della carne dei soldati, sul dolore, sulla sofferenza, sull'innocenza perduta...

Noi siamo d'accordo. In questi film di guerra il punto di vista dell'altro, dell'arabo, non viene contemplato. *Kippur* non fa mai entrare in campo il nemico; in *Beaufort*, dei libanesi si vedono solo i missili; *Valzer con Bashir*, per rendere giustizia alla strage di profughi palestinesi, è costretto a inserire in coda al film immagini d'archivio; *Lebanon* mostra unicamente volti stereotipati. È una guerra allo specchio. L'arabo è inesistente, invisibile.

La storia recente del cinema israeliano comprende tuttavia altri tipi di sguardo, capaci di restituire visibilità al vicino con la kefiah, di trovare spazi comuni, terreni non-occupati, di aprirsi ad altre letture del passato e del presente.

L'immagine dell'arabo tra rimosso e rimorso

Il dilemma arabo di Israele ha occupato per lungo tempo lo spazio d'ombra di un rimosso (quello del conflitto del 1948-49) ed è andato assumendo nel corso della storia del giovane Stato ebraico il contorno vago di una nebulosa, tanto nel dibattito istituzionale quanto nelle forme dell'espressione artistica[5]. Nemico in casa, figura ideologicamente negativa, minaccia onnipresente ma allo stesso tempo invisibile, l'arabo nella narrativa israeliana (cinematografica e no) è rimasto costretto in una condizione di non conoscibilità, adottando talvolta il profilo indefinito di un uomo senza voce, o restando schiacciato entro facili stereotipi orientalistici, relitto di un popolo del deserto fiero ma selvaggio. Il difficile rapporto con la minoranza araba è stato così riassorbito dal gruppo dominante ebraico all'interno di una dinamica di attrazione/repulsione, in cui l'"altro" arabo è stato "percepito da una parte come nobile e generoso e dall'altra come incolto, instabile e violento"[6]. Il problema della definizione del cittadino arabo ha suscitato nel mondo ebraico israeliano una questione di identità e di auto-percezione, motivata non solo dalla reazione di paura e di estraneità nei confronti della diversità araba, ma anche da un più velato rimorso. Nella letteratura ebraica, come sottolineato da Giulio Busi, l'immagine dell'arabo ha assunto spesso i toni ambigui di un'entità duplice, "accoglie[ndo] di volta in volta i miti fondanti, gli stereotipi, i traumi e i sensi di colpa della società ebraica"[7]. La relazione con gli arabi è stata cioè *interiorizzata*: invece di essere affrontata come un problema relazionale tra due gruppi diversi è stata vista come un affare di coscienza esclusivamente ebraico.

Se in letteratura già con la "generazione del 1948" si era inaugurata l'età della perdita dell'innocenza e della presa in carico del peccato originale di Israele, nel cinema è stato solo con il film *Khirbet Khiza* di Ram Loevy (1978) che si è portato finalmente sugli schermi il punto di vista arabo in maniera significativa[8]. Ma è soprattutto dopo il 1982, sull'onda del movimento di protesta nato in seguito alla prima guerra del Libano[9], che con i film della cosiddetta "vague palestinese" si iniziava a integrare la figura dell'"altro" nella narrativa cinematografica israeliana: il racconto delle relazioni conflittuali tra ebrei ed arabi di Israele è divenuto allora il tema più esplorato dai nuovi registi, che hanno spesso impiegato attori arabi per ruoli da protagonista[10].

Con il movimento di auto-critica degli anni Ottanta a imporsi è stata però ancora un'interiorizzazione dello sguardo sull'altro che ha prodotto un paradossale rovesciamento dei ruoli: l'arabo è venuto così a incarnare i valori del Sionismo delle origini, del pioniere e del combattente ebreo. È servito cioè da riflesso ideale della condizione del sabra (il "nuovo ebreo" nato sul suolo dello Stato di Israele), diviso tra la difesa degli ideali nazionali e il problema morale della denuncia della propria colpa. La questione degli arabi di Israele è stata dunque riassorbita nel quadro di un dialogo interno ebraico, di una nazione che fa autoanalisi di fronte alla constatazione di un sogno infranto.

Un arabo buono è un arabo in un film[11]

Come evidenziato da Yehuda Judd Ne'eman, nel cinema israeliano l'attore sa di dover obbedire a uno schema preimposto, a un gioco delle parti funzionale alla definizione dell'identità ebraica israeliana[12]. Di conseguenza, un attore arabo che interpreta la parte di un palestinese in un film israeliano deve pur sempre misurarsi sul tavolo del conflitto di identità ebraico.

Sul campo dell'auto-rappresentazione ebraica si è perciò giocato anche per cercare di creare uno spazio di assorbimento, di accettazione e assimilazione della figura dell'altro: il cinema israeliano degli anni Ottanta ha adottato,

in questo senso, alcuni stratagemmi narrativi per suscitare nello spettatore ebreo un senso di immedesimazione e di riconoscimento nei caratteri arabi dei film. La storia d'amore proibita, quella tra un ebreo e un arabo, è stata la soluzione narrativa più usata: in film come *Eastern Wind* (*Hamsin*, Dan Wachsmann, 1982) e *Beyond the Walls* (*Me-ahorei ha-soragim*, Uri Barabash, 1984), l'innamoramento dell'ebreo per la sua controparte, per il suo riflesso, trova però l'ostacolo insormontabile della famiglia che ne impedisce la realizzazione, talvolta fino a determinarne un esito tragico, quello della morte o del sacrificio del protagonista arabo. In questo modo, il disorientamento suscitato nello spettatore ebreo dal senso di identificazione con il personaggio arabo della vittima è mediato attraverso la trama pessimista, fatalista: in fin dei conti si ha sempre a che fare con amori impossibili e con tragedie annunciate[13].

Altri film hanno giocato invece in maniera aperta con l'intercambiabilità delle identità e il rovesciamento delle parti: ne *Il sorriso dell'agnello* (*Hiyyuk ha-gedi*, Shimon Dotan, 1986) i ruoli degli ebrei sono recitati da attori arabi e viceversa, in *Esther* (Amos Gitai, 1986) la storia biblica viene attualizzata e trasposta al caso palestinese, mentre in *Avanti popolo* (Rafi Bukai, 1986) un soldato egiziano si trova ad assumere significativamente la parte dell'ebreo perseguitato e a domandare umanità e rispetto a una boriosa pattuglia israeliana. Nelle scene finali di *Cup Final* (*Gemar Gavi'a*, Eran Riklis, 1991) i combattenti arabi che tengono in ostaggio il soldato israeliano arrivano a simulare una romantica identificazione con il mito guerriero israeliano: il loro rievocare le gestualità rituali del cinema nazional-eroico israeliano sembra un atto dovuto, indispensabile nel gioco di specchi tra l'auto-immagine israeliana e la rappresentazione dell'"altro" arabo[14].

La scomparsa del politico

Lo scoppio dell'Intifada nel 1987 ha segnato un momento di decisa inversione di rotta nella narrativa israeliana. A cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, l'immagine dell'arabo ha riacquistato tinte fortemente negative, assumendo i tratti del traditore e del fanatico. La rappresentazione ideologica della società araba come una società "antropologicamente violenta" è tornata a imporsi: la rabbia del palestinese emersa con l'Intifada avrebbe svelato la sua presunta natura sanguinosa e incarnato il dato di fatto di un rapporto spezzato e irrecuperabile[15].

Al vuoto prodottosi nelle relazioni tra israeliani e palestinesi ha coinciso un vuoto di rappresentazione dell'arabo nella produzione artistica degli anni Novanta: il cinema politico è stato abbandonato e si è via via imposto uno sguardo più rivolto all'individuo e al contesto del privato familiare, trovando nuovi percorsi espressivi e un discreto successo di pubblico. L'attitudine critica dei cineasti israeliani degli anni Novanta è venuta a limitarsi negli spazi minimali dei conflitti familiari e delle imposizioni sociali dettate dalla religione e dalle antiquate tradizioni comunitarie ebraiche. Il mondo dell'individuo e delle relazioni private ha offerto così la possibilità di rappresentare finalmente la ricchezza delle varie componenti (etniche, religiose, sessuali) della società israeliana[16].

Nella produzione cinematografica degli anni Duemila, tecnicamente più matura, si nota un nuovo e più rigoroso tentativo di abbandonare una certa attitudine narcisistica e autoreferenziale per cercare messaggi universali attraverso sguardi allargati. È riscontrabile anche un impegno verso il superamento dell'attitudine romantica e didattica degli anni Ottanta in relazione alla rappresentazione dell'arabo. In film come *La sposa siriana* (*Ha-kalah ha-surit*, Eran Riklis, 2004), *La banda* (*Ha-tizmoret*, Eran Kolirin, 2007) e *Il giardino dei limoni* (*Etz Limon*, Eran Riklis, 2008), l'interesse narrativo per l'universo dell'individuo ha permesso di raffigurare alcune figure di arabi (drusi, egiziani e palestinesi) con più attenzione, empatia e rispetto, attraverso uno sguardo che denota la volontà di riconoscere la diversità e di superare la visione meramente auto-riflessiva. Ma è solo nel racconto personale di un incontro improbabile, nella dimensione di un'imprevista quanto occasionale intimità, nel sogno utopico di una relazione amorosa o nella vicinanza forzata tra persone senza potere che l'arabo acquisisce uno spazio di autenticità. E questo si realizza quasi sempre a scapito dell'elemento politico, che rimane sullo sfondo.

Arabi ed ebrei tra surreale e reale

Anche se attraverso il prisma del surreale, il messaggio politico è invece presente nel riuscito cortometraggio della giovane regista Sigalit Lifshitz: nella storia al contrario raccontata in *Krav tarnegolot* (t. l. *Guerra di galline*, 2000) è un commerciante israeliano a vedersi negare il passaggio a un posto di blocco palestinese per improvvisi e insormontabili motivi di emergenza securitaria. Il completo ribaltamento delle parti giunge qui a una sorprendente e grottesca raffigurazione dell'ebreo israeliano come "straniero in patria"[17].

Il crudo realismo di alcune opere recenti si segnala, inoltre, per l'attenzione e la precisione nel rappresentare l'arabo israeliano all'interno di uno spazio multi-etnico, in questo caso quello della cittadina di Jaffa. Con la storia d'amore proibito raccontata in *Jaffa* (*Kalat ha-yam*, 2009), la regista Keren Yedaya non ripropone i motivi allegorici del cinema degli anni Ottanta; al contrario, qui il legame arabo-ebraico, pur nel dramma di una dolorosa separazione familiare, testimonia "di un desiderio di integrazione nello spazio, nella cultura, nella società circostante"[18] e il finale aperto verso il futuro fa intravedere una possibilità di uscita, quantomeno di fuga dal conflitto. In *Ajami* (Scandar Copti e Yaron Shani, 2009), la complessità della trama e dei personaggi arabi ed ebrei, i passaggi da un punto di vista all'altro, l'impasto linguistico testimone di un ambito di influenza reciproca permettono al film di liberarsi di un certo "narcisismo vittimistico molto frequente nel cinema israeliano" e di costruire un mosaico sociale che mostra "una condivisione totale con l'altro", anche se nuovamente con esiti tragici[19].

Il modo più facile per illustrare la difficoltà di una convivenza tra popoli è quello di proporre riletture del mito di Romeo e Giulietta, nei due film appena citati ma anche in *The Bubble* (*Ha-Buah*, Eytan Fox, 2006) e *For My Father* (*Sof Shavua B'Tel Aviv*, Dror Zahavi, 2008). Nella pellicola di Fox l'amore è omosessuale e nasce a un check-point, quando un soldato israeliano, Noam, rimane colpito dagli addominali mostrati, sotto ispezione, da un giovane palestinese, Ashraf. Quest'ultimo torna in seguito a cercare Noam, ormai in abiti civili, a Tel Aviv. Tel Aviv è *the bubble*, la bolla, la città laica, di sinistra, la città dove il conflitto è lontano, "l'unica città occidentale dove non ci sono arabi", come ricorda lo storico israeliano Amnon Raz-Krakotzkin nel documentario *Jaffa, la mécanique des oranges* (Eyal Sivan, 2009). A Tel Aviv Ashraf accetta di assumere un nome israeliano – Shimi: diminutivo di Shimshon, Sansone... – e di indossare degli abiti *camp* per mimetizzarsi nella comunità gay. La raffigurazione *liberal* di Fox nasce su un fondo ambiguo di riflessione sull'altro: gli uomini al check-point osservati (anche) come oggetti sessuali; la negazione dell'identità palestinese e la costrizione al travestimento; e infine il tradimento di Ashraf, obbligato a rifiutare l'integrazione e a rivelare la sua natura più vera facendosi esplodere per vendetta e per amore.

In ogni caso, i temi narrativi maturati a partire dalla contestazione degli anni Ottanta ritrovano nel cinema israeliano di oggi una più matura e approfondita forza espressiva, più libera dai cliché culturali dell'alterità e dalla pratica di stereotipizzazione dell'altro. Si tratta, inoltre, di un processo di recupero che guarda in maniera talvolta nostalgica e moralizzante al periodo precedente l'Intifada, durante il quale il cinema israeliano ha prodotto una grande quantità di film sul tema dei rapporti tra arabi ed ebrei, creando trame e personaggi nei quali lo spettatore ebreo ha potuto in parte immedesimarsi, nel tentativo (non riuscito) di superare le posizioni antitetiche imposte dal discorso politico.

Memorie del 1982

Di questo processo di recupero fanno parte a loro modo anche film come *Beaufort*, *Valzer con Bashir* e *Lebanon*, che oltre a una relazione intrinseca con la storia nazionale degli ultimi venti-

Ajami

trent'anni dichiarano il loro debito nei confronti della narrativa (cinematografica e no) che li ha preceduti. Va notato infatti come almeno due dei film di guerra sopraccitati raccontino uno stesso fatto bellico di quasi trent'anni fa, la prima guerra del Libano (1982), e come pure il terzo (*Beaufort*) si riferisca a un momento chiave nella storia del conflitto israelo-libanese (il ritiro israeliano del 2000). Anche se i richiami al presente rimangono significativi e, al di là della sfasatura storica, possono valere per la sensibilità odierna e, almeno in parte, per la situazione politica contemporanea (la seconda guerra del Libano del 2006), la tendenza a rivolgersi verso il passato mostrata da questi film rivela un senso di esasperazione per il presente, un'impossibilità di confrontarsi con il contesto interno del conflitto con i palestinesi, perché troppo complicato e compromesso, deluso da tentativi politici fallimentari, reduce da guerre devastanti, macchiato da una perdita di umanità da parte dell'esercito israeliano e dominato dalla paura degli attentati terroristici[20]. In questo ritorno nostalgico del 1982 si può percepire anche un preciso richiamo a quell'esperienza che investì l'opinione pubblica israeliana dopo Sabra e Shatila e che produsse allora una presa di coscienza fortemente critica nei confronti della condotta militare e strategica del paese[21].

L'ultima produzione cinematografica di *war-movies* sembra però non aggiungere nulla di nuovo sul tema del conflitto con il mondo arabo, né dare espressione a una riflessione più matura dal punto di vista politico. È proprio l'aspetto politico a mancare sensibilmente, sostituito spesso da temi che sottolineano una preferenza per l'onirico e una corsa ai ripari nel mondo del privato. È in particolare lo sguardo intimista, attento alla sfera dei sentimenti, quello più sviluppato, quasi a voler manifestare una profonda incapacità: l'impossibilità di raccontare la realtà fuori da sé, la storia inclusiva dell'altro. È forse proprio per questa angolazione più "désengagée" nell'approccio al tema della guerra e per questo richiamarsi a un modello passatista positivo (prima dell'Intifada) che film come *Beaufort*, *Valzer con Bashir* e *Lebanon* hanno goduto di una vasta popolarità tra il pubblico israeliano. A scapito della figura dell'arabo, tornata nell'ombra.

La vista dal carro armato

In *Valzer con Bashir* le uniche immagini non ritoccate da effetti di animazione sono quelle che in coda al film mostrano il giorno dopo la strage di Sabra e Shatila. Un minuto e venti secondi di cadaveri e madri che piangono. La volontà è restituire la realtà senza filtri, senza correre il rischio tremendo di abbellirla. Ma non è una scelta netta: il film non rinuncia a rappresentare tramite l'animazione, subito prima di questa appendice, i corpi straziati ammassati nel campo profughi o il viso di una bambina semisepolta dalle macerie. Le riprese da reportage finali, tributo alla verità storica dopo 90 minuti di dubbi e di nebbia, mostrano due donne impazzite dal dolore. La seconda si rivolge alla telecamera e grida in arabo "figlio mio, figlio mio", poi "fai foto" e ancora, ripetutamente, "dove sono gli arabi, dove sono gli arabi?". Ma il film non sottotitola la sua lingua. Conosciamo il significato delle grida solo perché proprio sull'assenza di traduzione Naira Antoun, in un articolo militante, basa parte della sua critica[22]. Quelle parole, sostiene Antoun, rimangono irrilevanti e incomprensibili, un modo per *rendere altro* il palestinese, per non dare il peso di un significato a una voce rotta dal pianto. Essa, aggiungiamo, rimane così un *orientalismo*: non un'invocazione, una richiesta di testimonianza, un'accusa politica di abbandono, ma solamente il tipico pianto di una madre mediorientale.

Se *Valzer con Bashir* mostra fugacemente il palestinese, il falangista cristiano, il non-ebreo, altri film che affrontano il tema delle guerre di Israele scelgono di mantenere il nemico in uno stato di invisibilità. In *Beaufort* i libanesi sono presenti solo sotto forma di missili. Condividiamo con pochi soldati gli stretti spazi di un'antica fortezza. Alla claustrofobia delle trincee si somma l'agorafobia dettata dal pericolo che si corre a muoversi in campo aperto. Ma cosa ci fanno quei soldati scelti in un avamposto entro i confini del Libano? Un militare chiede ad un altro: "Sei qui per sbaglio o l'hai voluto?". "L'ho voluto. Questo è lo sbaglio", la risposta. Il "cosa ci facciamo qui" è una domanda insistente che non diventa però mai politica. L'incapacità di risalire a una dimensione politica viene evidenziata, quasi in forma di resa, dalla scelta di Amos Gitai di aprire e chiudere *Kippur* con due sequenze erotiche, fortemente stilizzate, in cui i due amanti, come in una performance di *body art*, si ungono reciprocamente di colore.

Il sesso, il riflusso nel privato, è un'altra nota comune a questo cinema di guerra. In una sequenza onirica di *Valzer con Bashir* si vede una donna bellissima, nuda, che sale sul ponte della nave militare e si lascia abbracciare da un soldato mentre nuota nel mare. *Yossi & Jagger* (Eytan Fox, 2002) contesta il *machismo* dell'esercito mostrando in modo vivido la sensualità di due soldati omosessuali. Anche *Lebanon* contiene una lunga parentesi in cui un militare, dentro il carro armato, racconta una polluzione giovanile.

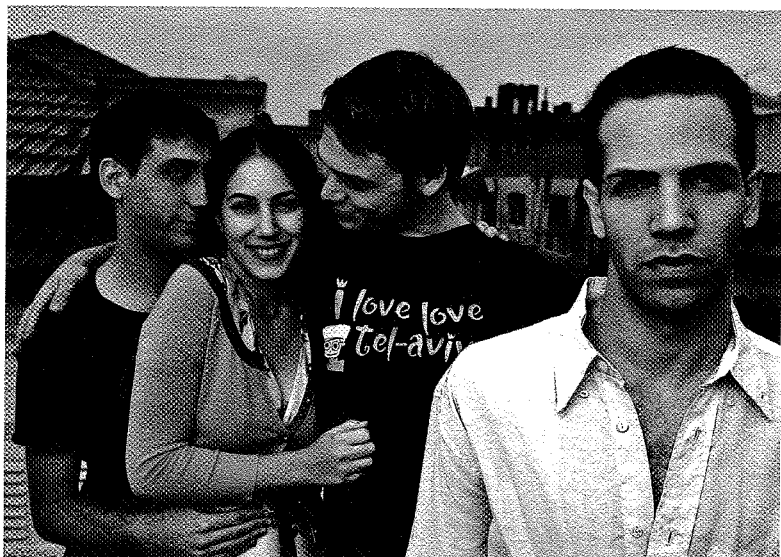
I ragazzi in divisa di *Lebanon* riescono a vedere molto bene la loro fragilità, la loro inadeguatezza. Ma quando guardano fuori tutto ciò che scorgono, tutto ciò che il regista Samuel Maoz riesce a far loro vedere, sono luoghi comuni e retorica: una lacrima che cade dall'occhio di un asino abbattuto; una madre che, denudata dalla guerra, piange la morte dei suoi figli; il ghigno malvagio di due terroristi a bordo di un auto... Vedere fuori sembra davvero troppo difficile quando si è così impegnati a guardarsi dentro, a prendere coscienza della propria incapacità di svolgere i compiti che la giovane nazione richiede: disinnescare una bomba, tirare un grilletto, distinguere tra civili e terroristi, occupare...

Tutti questi soldati sono tormentati dalla debolezza, dal senso di colpa, dall'impossibilità di decidere del loro destino. Un modo di dire ebraico, coniato in contesto militare, rende manieristica questa *impasse*: *yorim u-vokhim*, "prima spara, poi piangi"[23]. Ma le lacrime fanno sbiadire il passato. I soldati, per primo l'io narrante di *Valzer con Bashir*, faticano a ricordare. Chi non si può permettere il lusso di avere vuoti di memoria sono i vinti. Lo dimostrano le faticose parole di un anziano irrigatore di aranceti intervistato nel documentario *Jaffa, la mécanique des oranges*: "Il 1948? Bisognerebbe cancellarlo dalla mia testa. Cancellarlo. Se potessi dimenticare sarebbe una benedizione di Dio. Ma non dimentico. Non dimentico".

La mano sull'obiettivo

Quella svelata dal cinema documentario è un'altra prospettiva. Un'altra prospettiva sull'arabo e anche un'altra prospettiva su colui che con l'arabo ha maggiori rapporti, ovvero – piaccia o non piaccia – il soldato israeliano.

Il punto di partenza è comune tanto al cinema di guerra quanto al documentario: la vicinanza alla realtà, il requisito richiesto dai generali a *Kippur*. Se la vocazione è la stessa (e produce ibridi come *Valzer con Bashir*, war-movie, documentario, film di animazione) gli esiti sono completamente diversi se non opposti. Documentari come *Checkpoint* (*Machsomim*, Yoav Shamir, 2003), *Route 181. Frammenti di un viaggio in Palestina-Israele* (*Route 181, fragments d'un voyage en Palestine-Israel*, Michel Khleifi e Eyal Sivan, 2004), *Per uno solo dei miei due occhi* (*Nekam achat mishtey eynay*, Avi Mograbi, 2005), *Z-32* (Avi Mograbi, 2008) ci mostrano i soldati mentre si trovano a svolgere missioni nei territori occupati, a sorvegliare i confini; altri, tra i primi *Izkor: Slaves of Memory* (Eyal Sivan, 1991), e poi ancora *Per uno solo dei miei due occhi* o *Defamation* (*Hashmatsa*, Yoav Shamir, 2009), raccontano come i giovani israeliani vengano educati da soldati.

I militari che vediamo in questi documentari non sembrano parenti dei ragazzi riflessivi e autocritici dei film di guerra. Osserviamo prepotenza e soprusi. Donne e uomini palestinesi vengono bloccati sulla strada dell'ospedale, fatti attendere per ore dietro un cancello, privati del diritto a chiedere spiegazioni. Dal versante della rappresentazione siamo passati a quello della realtà. Il volto dei palestinesi che ci mostra il cinema documentario è quello di persone che chiedono alle video-

The Bubble

camere di registrare l'obiettività dell'occupazione. Anche la loro è una richiesta baziniana. Sollecitano gli operatori a riprendere tutto, vogliono testimoni, hanno bisogno di parlare.
Dall'altra parte la reazione dei militari israeliani è l'inversa: il marchio di fabbrica di questi film è il gesto dei soldati che coprono con la mano l'obiettivo[24]. Lo specchio del documentario, diversamente da quello offerto dal cinema di guerra, procura fastidio. I soldati domandano a Mograbi, a Shamir, a Sivan se hanno l'autorizzazione a filmare, a stare in quei luoghi. Duri, nervosi, sbrigativi, eseguono con precisione degli ordini che non sono tenuti a giustificare.
A vederli così, non appaiono dilaniati da rimorsi di coscienza. Sembrano presi da altri sentimenti, altri pensieri. Tra i primi, la coscienza della loro posizione di forza. Di qui, un uso imprevisto del concetto di memoria: la storia di persecuzione del popolo ebraico viene utilizzata per giustificare il presente di occupazione. È qui che si produce il punto di sutura tra l'esercito e la società di cui esso è espressione. Come affermano uno scultore in *Route 181* e una studentessa in *Defamation*, per motivo della Shoah la soglia di orrore di un israeliano è talmente alta che la demolizione di una casa palestinese non arriva a scalfirne la coscienza.
A un livello superiore si aggiunge il sentimento, ancora più preoccupante, della vendetta, invocata a gran voce nel ritornello cantato da una band di estremisti ortodossi che dà il titolo a uno dei documentari di Mograbi: "Che io possa vendicarmi *per uno solo dei miei occhi* sulla Palestina". È un adattamento delle parole di Sansone, che sta per ripagare i filistei della cecità infertagli. Il libro dei Giudici ambienta questo suicidio-omicidio a Gaza. Ma le scolaresche riprese da Mograbi che celebrano la leggenda di Sansone non vogliono dare spazio a nessun accostamento. Non c'è la volontà, forse nemmeno l'idea, di mettere a fianco alle immagini della propria storia – Sansone, o i resistenti suicidi sulla fortezza di Masada – il presente di altre vittime.
In *Route 181*, in un momento di coprifuoco nei Territori Occupati, un soldato sceso da un carro armato si ferma a parlare davanti alla videocamera di Michel Khleifi e Eyal Sivan. Ha gli occhialini tondi, parla di Kafka, dice di essere un lettore di Buber e Lévinas. Sivan – già regista di un documentario sul processo Eichmann[25] – a quel punto gli chiede: "Conosci la banalità del male?". Il soldato non ha mai sentito nominare Hannah Arendt. "La banalità del male", gli spiegano, "è quando dei tipi normali, lettori di filosofia, lettori, commettono [...] una serie di atti minimi che, alla fine, producono un grande male". Il soldato chiede ancora spiegazioni, ma poi intima ai documentaristi di risalire in macchina. Il nome di Hannah Arendt rimane sospeso, colmo di senso, nell'aria secca e polverosa di Ramallah.
A rimanere impietrito non è solo il soldato che ama Kafka, ma anche i soldati introversi di *Beaufort, Valzer con Bashir, Lebanon.* L'incompatibilità tra autonomia di pensiero e divisa, tra ruolo di principale agente di contatto con l'arabo e compiti di guerra pare svelata. A riconciliare queste due entità rimane solo l'educazione che ogni militare ha ricevuto. *Defamation* ci mostra dei ragazzi israeliani, prossimi soldati, in viaggio d'istruzione ad Auschwitz. Dall'agente in borghese che li accompagna ricevono raccomandazioni precise: sono in continuo pericolo, non devono parlare con nessuno, in Polonia tutti odiano gli ebrei. Così le chiacchiere da giardinetto di un paio di anziani polacchi vengono subito fraintese, tradotte come minacce antisemite anche se nessuno conosce la loro lingua. È il blocco di ogni dialogo possibile. L'educazione a ragionare su se stessi e sulla propria storia si integra in modo paradossale con l'istruzione a pensarsi come uomini e donne in divisa, che non sanno relazionarsi con l'altro se non in termini di nemico. Il cinema di Israele ci lascia soli nel mezzo di questo dilemma.

Alberto Brodesco
e Davide Mano

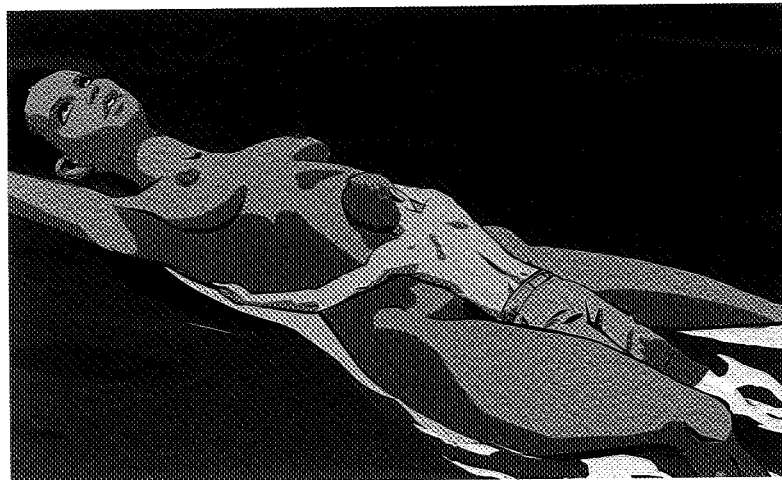
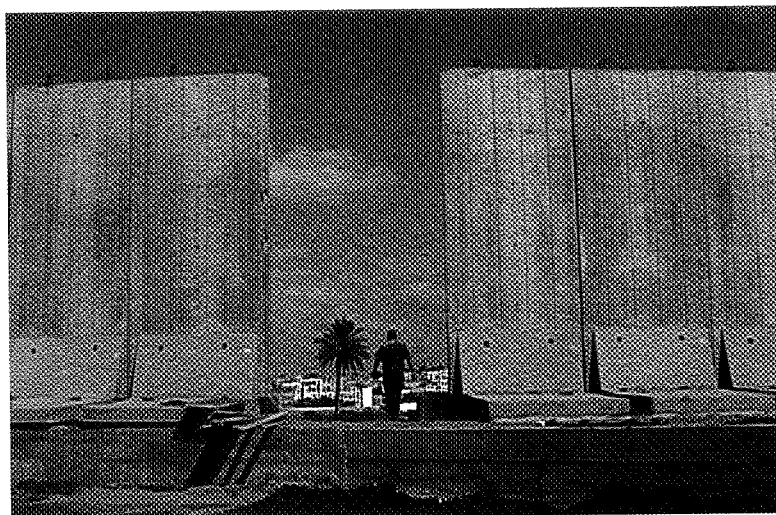
Lebanon

Per uno solo dei miei due occhi

Filmografia

Khirbet Khiza (t. l. Le rovine di Khiza, Ram Loevy, 1978).
Eastern Wind (*Hamsin*, Dan Wachsmann, 1982).
Beyond the Walls (*Me-ahorei ha-soragim*, Uri Barabash, 1984).
Avanti Popolo (Rafi Bukai, 1986).
Esther (Amos Gitai, 1986).
Ricochets (*Shtei Etzba'ot Mi-Tzidon*, Eli Cohen, 1986).
Il sorriso dell'agnello (*Hiyyuk ha-gedi*, Shimon Dotan, 1986).
Cup Final (*Gemar Gavi'a*, Eran Riklis, 1991).
Izkor, Slaves of Memory (Eyal Sivan, 1991).
Time for Cherries (*Onat ha-duvdevanim*, Haim Bouzaglo, 1991).
Life According to Agfa (*Ha-hayyim al pi Agfa*, Assi Dayan, 1992).
Uno specialista. Ritratto di un criminale moderno (*Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne*, Eyal Sivan, 1999).
Kippur (Amos Gitai, 2000).
Krav tarnegolot (t. l. *Guerra di galline*, Sigalit Lifshitz, 2000).
Yossi & Jagger (Eytan Fox, 2002).
Checkpoint (*Machsomim*, Yoav Shamir, 2003).
Route 181. Frammenti di un viaggio in Palestina-Israele (*Route 181, fragments d'un voyage en Palestine-Israel*, Michel Khleifi e Eyal Sivan, 2004).
La sposa siriana (*Ha-kalah ha-surit*, Eran Riklis, 2004).
Per uno solo dei miei due occhi (*Nekam achat mishtey eynay*, Avi Mograbi, 2005).
The Bubble (*Ha-Buah*, Eytan Fox, 2006).
Jerusalem of Metal (*Yerushalayim shel barzel*, Sigalit Lifshitz, 2006)
La banda (*Ha-tizmoret*, Eran Kolirin, 2007).
Beaufort (*Bufor*, Joseph Cedar, 2007).
For My Father (*Sof Shavua B'Tel Aviv*, Dror Zahavi, 2008).
Il giardino dei limoni (*Etz Limon*, Eran Riklis, 2008).
Valzer con Bashir (*Vals im Bashir*, Ari Folman, 2008).
Z-32 (Avi Mograbi, 2008).
Ajami (Scandar Copti e Yaron Shani, 2009).
Defamation (Yoav Shamir, 2009).
Jaffa (*Kalat ha-yam*, Keren Yedaya, 2009).
Jaffa, la mécanique des oranges (Eyal Sivan, 2009).
Lebanon (Samuel Maoz, 2009).

Note

1. Amos Gitai, in Serge Toubiana, *Il cinema di Amos Gitai. Frontiere e territori*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, p. 77.
2. *Ivi.*
3. *Ivi.*
4. Yael Munk, "'Guarda loro e vedrai noi': tendenze produttive nel documentario israeliano contemporaneo", in Maurizio G. De Bonis, Ariel Schweitzer, Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Il cinema israeliano contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2009.
5. Il dibattito israeliano sul 1948 è legato tuttavia proprio alla pubblicazione nel 1949 di un racconto dello scrittore Samekh Yizhar dal titolo *Khirbet Khiza* ("Le rovine di Khiza", in italiano *La rabbia del vento*, Torino, Einaudi, 2005). Pietra miliare della letteratura ebraica israeliana, *Khirbet Khiza* racconta la storia di una pattuglia israeliana che, durante la guerra del 1948-49, deve effettuare lo sgombero di un villaggio arabo e decretare l'espulsione di una popolazione di vecchi, donne e bambini. La storica israeliana Anita Shapira ha osservato a proposito: "A livello più subliminale, tuttavia, la memoria collettiva non 'assimilò' i messaggi contenuti in *Khirbet Khiza*. Il ricordo dell'espulsione continua ad aleggiare in quella zona incerta di confine fra il conscio e l'inconscio, tra repressione e riconoscimento. Preferiamo non ricordare, così come scartiamo quei controversi frammenti di realtà che ci opprimono o scuotono la nostra auto-immagine. *Khirbet Khiza* è rimasto come 'un ricordo sgradevole' persistente" (Ephraim Kleiman, Anita Shapira, *Brutti ricordi. Il dibattito in Israele sulle espulsioni di palestinesi nel 1948-1949*, a cura di Barbara Bertoncin, Forlì, Una Città, 2007).
6. Dan Urian, *The Arab in Israeli Drama and Theatre*, Amsterdam, Harwood Academics Publishers, 1997, p. 131.
7. Giulio Busi, "L'inconscio con la kefiah", *Domenica de Il Sole 24 Ore*, 25 febbraio 2001, p. 1.
8. Tratto dall'omonimo racconto di Yizhar, il film di Ram Loevy, prodotto per la tv israeliana, fu al centro di un'accesa discussione. La sua programmazione fu rinviata diverse volte per le forti opposizioni prima della sua messa in onda il 13 febbraio 1978. Cfr. Amy Kronish, "Cinema israeliano: l'evoluzione d'una cinematografia nazionale", in *Storia del cinema mondiale. IV. Americhe, Africa, Asia, Oceania. Le cinematografie nazionali*, Torino, Einaudi, 2001, p. 567.
9. Nel decennio che separa la traumatica guerra del Kippur (1973) dalle contestazioni seguite alla prima guerra del Libano (1982), Israele si trovò a vivere una crisi senza precedenti sia di consenso nei confronti dell'operato dello Stato sia di coesione sociale. Dopo il 1982, accanto a una ridiscussione dei miti fondativi del Sionismo, il movimento di autocritica prese di mira le istituzioni dello Stato, e più in particolare l'esercito: una parte degli israeliani iniziò così ad interrogarsi sulla decadenza morale del paese, sulla legittimità dell'occupazione in Cisgiordania, sui nuovi movimenti emergenti del nazionalismo ebraico. Sul tema, cfr. Ella Shohat, *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*, Austin, University of Texas Press, 1989.
10. Si vedano ad esempio Muhammad Bakhri in *Beyond the Walls* (*Me-ahorei ha-soragim*) di Uri Barabash (1984) e Salim Dau in *Avanti Popolo* di Rafi Bukai (1986). Cfr. Régine-Mihal Friedman, "De l'arabe au palestinien: le nouveau regard israélien", in Janine Halbreich-Euvrard, *Israéliens, Palestiniens que peut le cinéma? Carnets de route*, Paris, Michalon, 2005, pp. 187-198.
11. L'espressione è dello scrittore arabo-israeliano Anton Shammash, autore di *Arabeschi* (Milano, Mondadori, 1990), e intende mettere in luce il peso del senso di colpa israeliano nella definizione dell'arabo e l'evidente attitudine didattica dei film israeliani nel cercare di proporre uno sguardo aperto alla diversità araba.
12. Yehuda Judd Neeman, "Aravi tov hu' aravi beseret", *Maariv ha-Shavua*, 8 settembre 1991.
13. *Ivi.*
14. *Ivi.*
15. D. Urian, *op. cit.*, p. 50.
16. Cfr. Ariel Schweitzer, "Le cinéma israélien et les Autres", *Cahiers du cinéma*, n. 5, 2005.
17. La stessa autrice mostra, nel successivo cortometraggio d'animazione *Jerusalem of Metal* (*Yerushalayim shel barzel*, 2006), fino a dove possa condurre un'ossessione di sicurezza spinta all'estremo. Un piccolo esercito di robot è riuscito a svuotare Gerusalemme di ogni presenza umana o animale. Finalmente la città santa è sicura, le macchine possono dichiarare "il monte del tempio è nostro" e ballare in cerchio l'*horah* sulla spianata delle moschee.
18. Shmulik Duvdevani, "Seret aravi, israeli", *Yediot Ahronot*, 23 aprile 2010.
19. Raya Morag, "Koder yoter me-'Ha-hayyim al pi Agfa'", *Ha'aretz*, 23 ottobre 2009.
20. Cfr. Samy Cohen, *Tsahal à l'épreuve du terrorisme*, Paris, Seuil, *passim*. Ringraziamo Ilaria Simonetti per il riferimento bibliografico e per i preziosi suggerimenti durante la redazione dell'articolo.
21. È interessante notare come, rispetto alla guerra traumatica del Kippur (1973), quasi passata sotto silenzio al cinema (se si eccettua il film autobiografico di Amos Gitai), la prima guerra del Libano abbia ispirato numerose opere (cinematografiche, letterarie, teatrali) che propongono i temi della denuncia politica e sociale, oltre che sottolineare la perdita di un'unità e di un consenso nazionali. Si vedano ad esempio *Ricochets* (*Shtei Etzbaot Mi-Tzidon*, Eli Cohen, 1986) e *Time for Cherries* (*Onat ha-duvdevanim*, Haim Bouzaglo, 1991), ma anche il più noto *Life According to Agfa* (*Ha-hayyim al pi Agfa*, Assi Dayan, 1992).
22. Naira Antoun, "Film review: 'Waltz with Bashir'", *The Electronic Intifada*, 19 febbraio 2009, http://electronicintifada.net/v2/article10322.shtml.
23. Cfr. Uri Klein, "Shooting and crying, but differently", *Ha'aretz*, 18 maggio 2008; Gideon Levy, "'Antiwar' film *Waltz with Bashir* is nothing but charade", *Ha'aretz*, 21 gennaio 2009.
24. Yael Munk, "I dissidenti doc: Amos Gitai, Avi Mograbi, Eyal Sivan", in M.G. De Bonis, A. Schweitzer, G. Spagnoletti (a cura di), *op. cit.*
25. *Uno specialista. Ritratto di un criminale moderno* (*Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne*, 1999).

Valzer con Bashir

Route 181. Frammenti di un viaggio in Palestina-Israele

Cinema migrante

L'*identema* migrante nei film italiani

Sebbene l'immigrazione sia una costante della società contemporanea, essa occupa uno spazio incerto nel mondo dell'arte e dei media italiani, forse perché siamo sempre più abituati a confrontarci con forme stabili della rappresentazione, mentre il mutamento è quasi sempre collocato sullo sfondo, considerato come qualcosa di oscuro e indecifrabile, scarsamente rappresentabile.

Il cinema italiano, che vanta di una lunga tradizione e attenzione al reale e alla contemporaneità attraverso, ad esempio, la leggerezza della commedia, fino ad arrivare al cinema politico e di impegno militante, nell'ultimo trentennio si è invece dimostrato a tratti rigido, chiuso, nonostante la nuova generazione di autori, probabilmente troppo ancorata a un sostrato che tende a rendere omogenee le varie sfaccettature dei nuovi film: che si tratti di *teen movie*, cinema di impegno sociale, film generazionali ecc., ciò che accomuna la maggior parte dei film italiani è un forte attaccamento territoriale e nazional-popolare.

Detto questo, è altresì vero che nella filmografia italiana ci sono anche alcuni spiragli sulla costruzione di un'identità "planetaria" e non solo nazionale, la maggior parte, però, non beneficia delle attenzioni della critica o ha avuto una circolazione esigua.

Quando si parla di immigrati e della loro rappresentazione ci si scontra con una difficoltà metodologica oltre che empirica, in quanto l'assenza di una letteratura critica non va di pari passo con il numero sempre più in crescita dei testi filmici, inoltre poiché l'abbondanza numerica dei lavori analizzati impedisce di seguire fedelmente un ordine cronologico delle apparizioni di personaggi migranti nella storia del cinema italiano. L'accostarsi a tale tematica implica varie problematiche: scegliere da che posizione ci si colloca, quali elementi si intendono privilegiare lungo una catena di problemi abbastanza eterogenei e di che migrante si vuol parlare.

Servizi televisivi e programmi informativi tengono aggiornati gli italiani su quanto avviene nell'ambito extracomunitario: gli sbarchi con i gommoni, le navi lasciate alla deriva, i centri di accoglienza, rifugiati politici, il velo, il Crocefisso, Maometto. La saturazione mediale ha contribuito alla costruzione archetipa della figura del migrante e ha reso possibile la traslitterazione dell'*idioma* linguistico in *identema* visivo.

Il concetto di *identema* (da me qui utilizzato), ovvero l'aggregazione sullo schermo di quell'insieme di tratti che evocano la diversità dello straniero contemporaneo, è ripreso da Gian Piero Brunetta che, ricuperato il termine pasoliniano e riferendosi alla figura dell'italiano emigrato in America, lo definisce "unità di messaggio che consente di identificare l'appartenenza sociale, nazionale, razziale di un certo personaggio"[1] o di un certo ambiente e che cerca di mantenere stabili le caratteristiche nel tempo.

Nel contesto in cui si muove Brunetta, l'*identema* caratterizza un'unica etnia, quella italiana, sulla base di "cooccorrenze o correlazioni spesso fisse, al di là della collocazione sociale del personaggio stesso"[2]. Nei film sugli extracomunitari, invece, l'*identema* diviene una variabile mobile, modellabile su un concetto più esteso di straniero. In alcuni film i registi hanno, per lo più, consegnato i corpi apolidi all'autorità dei mass media, disinteressandosi del fatto che l'Italia di oggi è il Paese di ieri, ovvero quella terra che vanta di una tradizione di migrazione ben più antica di ciò che si pensa.

In ogni caso, attorno al cinema sull'immigrazione, emerge quel silenzio reticente che circonda i personaggi e i film italo-americani che Giuliana Muscio ha analizzato in un suo recente libro[3].

Mentre le multisale (italiane) ospitano pellicole "mainstream" straniere sulle tematiche di integrazione (*L'odio*, *Il mio grasso grosso matrimonio greco*, *La sposa turca*, *Sognando Beckham*, *La classe*[4] sono alcuni dei titoli di maggior successo), i film italiani non hanno la stessa fortuna distributiva. Sono per lo più di piccola distribuzione, oppure presentano i migranti con rapidi passaggi, come personaggi minori. Inoltre la stampa cinematografica specializzata e i libri di cinema non ne parlano (a parte rarissime eccezioni). L'assenza voluta o del tutto casuale di questi personaggi nelle recensioni delle riviste analitiche e nella Storia del cinema italiano non è d'aiuto a individuare un'argomentazione filologica, tutt'al più ci fa cogliere i sintomi di tale atteggiamento: ovvero un pregiudizio anti-emigrazionista rimasto invariato dal tempo in cui *gli albanesi eravamo noi*[5], lo stesso pregiudizio che già ai primi albori del cinema aveva portato la critica americana e quella italiana a ignorare le maestranze e gli artisti italiani che in America erano andati a trovar fortuna.

Il pregiudizio qui ha delle sfaccettature diverse: se infatti gli italiani emigrati in America dimostravano di avere una cultura per niente conservazionista o nostalgica nei confronti dei repertori e delle modalità spettacolari appresi nella madre patria[6], gli artisti italiani che rappresentano l'immigrato, lo fanno conservando lo spirito nazionale, fuori da qualsiasi logica multiculturale.

"Corpi colorati", "dialettica dello sguardo", "soggettivizzazione"

La rappresentazione dei migranti nei film italiani è osservabile da tre livelli: il primo riguarda ciò che definisco "dialettica dello sguardo" e "corpi colorati" in cui il migrante non è ancora percepito come tale, ma configurato essenzialmente come straniero, *hostis*[7].

Parallelamente il cinema d'autore apre le strade alla "soggettivizzazione" degli stranieri, privilegiando figure in soprarilievo rispetto al loro appiattimento sullo sfondo/paesaggio[8].

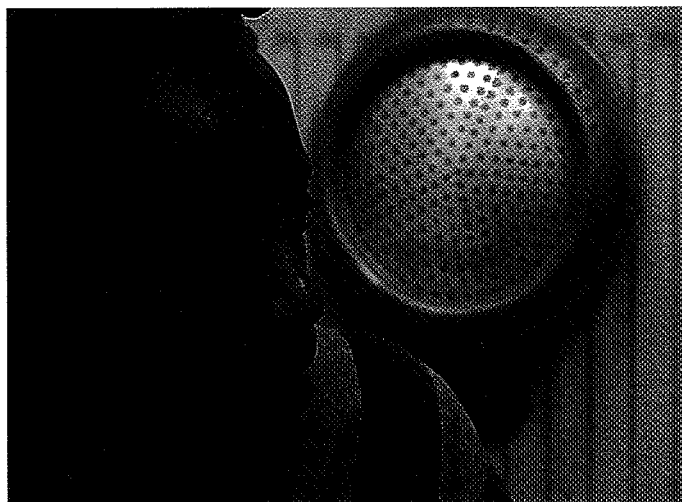
Infine a completare questo percorso di autentificazione dell'identità è lo sguardo proposto dalla produzione sotterranea di film e documentari diretti da registi migranti. I più si servono del web e dei blog per diffondere video, musica, considerazioni: sono "stranieri" di seconda generazione, che contrappongono alla rappresentazione italiana, quella autoprodotta e diffusa su canali alternativi.

Questa tripartizione si avvale di un'ulteriore diversificazione dovuta agli accadimenti storici il cui apice viene raggiunto l'11 settembre 2001. Analizzando i testi filmici si può riscontrare una certa sincronicità tra gli avvenimenti politici e la comparsa di ben precise etnie nei film o anche tra l'affermarsi di atteggiamenti razzisti e la pubblicazione di certi articoli di cronaca sulla stampa nazionale.

In ogni caso si costituisce una poetica dello sguardo che, nella maggior parte dei film su (o con) i migranti, non è in grado di oltrepassare il *limes* della visione, per restituire una "corrispondenza etnica" dell'atto del guardare. I migranti nel cinema rimangono, inizialmente, nella maggior parte delle opere, degli oggetti del "guardare" e non dei soggetti del "vedere".

La tematica dello sguardo dell'altro è al centro del dibattito filosofico e offre alcuni spunti utili anche al mio discorso. Secondo Johann Fichte qualsiasi esperienza cosciente è sintesi tra io e non io, tra un soggetto pensante e un oggetto pensato. Nel discorso di Fichte è centrale il livello dell'autocoscienza: essa si rivela come una prima condizione di possibilità della coscienza. Tuttavia, l'autocoscienza riproduce l'opposizione della coscienza per cui l'io si scinde in un "io soggetto", che pensa se stesso, e un "io oggetto" che viene pensato. Per individuare il fondamento della rappresentazione bisogna collocarsi al di qua della scissione dell'autocoscienza e dell'oggettivazione dell'io che in essa avviene: bisogna cogliere quello che Fichte chiama "io puro".

> L'io puro è assoluta "identità del soggetto e dell'oggetto: soggetto-oggetto", prima della loro separazione nella coscienza [...]. In quanto attività originaria sottesa a ogni attività rappresentativa della coscienza empirica, l'io puro non può essere il contenuto di una rappresentazione, l'oggetto di una coscienza o di una esperienza[9].

Per Georg Wilhelm Friedrich Hegel la coscienza nasce dall'incontro dell'individuo con l'oggetto. È attraverso il confronto sensibile (fenomenico) con gli oggetti che percepiamo la nostra esistenza. L'incontro con l'oggetto avviene attraverso tre livelli: i sensi (l'oggetto viene colto dai sensi), la percezione (in questa fase le diverse caratteristiche degli oggetti vengono riportate sotto un'unica unità) e l'intelletto (l'unità non risiede nell'oggetto, ma nel soggetto che unifica le sensazioni at-

Come un uomo sulla terra

traverso l'intelletto). L'autocoscienza si raggiunge, secondo Hegel, tramite il confronto con gli altri e assume un significato politico di lotta, di contrasto e non d'amore.
Anche per Jean-Paul Sartre la relazione tra due coscienze è costitutivamente conflittuale. L'esperienza fondamentale è l'incontro con lo sguardo dell'altro, che trasforma il soggetto guardato in oggetto "fissando" il fluire della sua esistenza nell'immobilità di una "cosa". Guardando, l'altro cattura l'oggetto della propria vista, come un dato della sua situazione, come uno strumento possibile del progetto di esistenza, espropriandolo della libertà. "L'altro mi guarda, e come tale detiene il segreto del mio essere, sa ciò che io sono; così il senso profondo del mio essere è fuori di me"[10].

Il migrante visto dal migrante

Se nella produzione italiana la rappresentazione dell'*altro* procede nel modo in cui ho sintetizzato sopra, è altrettanto vero che negli ultimi anni stanno aumentando le produzioni di film realizzati da autori migranti. Qui propongo una breve selezione di alcuni film che ritengo importanti per comprendere la varietà degli stili, generi e *discorsi* portati avanti direttamente dalla voce migrante. Vorrei iniziare dall'opera prima di una giovanissima regista Rom, Laura Halilovic – di soli diciannove anni – la quale, dopo aver girato il suo primo cortometraggio con l'aiuto di Nicola Rondolino e Davide Tosco, nel 2009 realizza *Io, la mia famiglia Rom e Woody Allen*. Il film è la storia di una ragazza Rom che abita con i suoi genitori in un quartiere popolare alla periferia di Torino. Il racconto in prima persona esplora i cambiamenti e le difficoltà della nuova vita stanziale, le relazioni con i parenti che sono rimasti a vivere nel campo, i contrasti e le incomprensioni che fin da bambina la accompagnano nelle relazioni con gli *altri*, i Gagè. Attraverso i ricordi dei suoi familiari, tra cui l'anziana nonna nomade, le fotografie e i filmati del padre che ha documentato negli anni la vita quotidiana della piccola comunità, si scopre una realtà sconosciuta che fino ad oggi è stata svelata solo attraverso gli stereotipi e i luoghi comuni. Ma il documentario non è soltanto la storia di una famiglia, di fatto chi parla è una ragazza di oggi che cresce inseguendo i propri sogni di adolescente, combattendo contro i pregiudizi e le tradizioni di una cultura difficile da accettare.

> Se prendi il giornale al mattino e leggi una notizia che riguarda i Rom la maggior parte di quello che è scritto è falsità. Secondo me i giornali prendono spunto da un fatto di cronaca per aumentare e rendere più pesante quello che è veramente successo. I giornalisti sanno bene che i Rom sono mal visti da quasi tutti e non fanno nulla per aiutare a cambiare le cose. Già i Gagè odiano i Rom, in più ci si mettono anche i giornali a pubblicare informazioni distanti dalla realtà e così la gente continua ad avere un'opinione estremamente negativa. Anche per questa ragione ho voluto fare un documentario. Vorrei che servisse a combattere i pregiudizi che ci sono sui Rom e a far capire che non siamo tutti delinquenti (Laura Halilovic)[11].

Il film documentario è una narrazione personale, intimista, introspettiva, durante la quale la giovane autrice indaga, con inquadrature in soggettiva[12], il senso delle proprie origini. Per la prima volta condivide con lo spettatore la saggezza della propria nonna, i dolori di quella parte della sua famiglia che non ha accettato di trasferirsi dentro i muri di un edificio; sottolinea, anche, l'altrettanta gioia che un Rom prova sentendosi libero, senza la costrizione dei luoghi chiusi, fuori dalla gabbia della società dei consumi.
A questo racconto in prima persona, l'Halilovic affianca preziosissime sequenze di materiale d'archivio – gli *home movies* – che il padre, prima di lei, aveva girato fra la propria gente. È in questo preciso momento che il documentario si trasforma anche in un film di famiglia, davanti al quale lo spettatore, per la prima volta, riesce a simpatizzare con lo zingaro. Riesce a immedesimarsi, sconfiggendo quella "dialettica dello sguardo", che invece è presente nei film italiani. Poi, a un certo punto, l'Halilovic decide paradossalmente, in un gioco speculare di sguardi e parole, di ridare la voce agli italiani. Li intervista al mercato e subisce – senza rivelare che lei stessa sia una Rom – i commenti anti-zingari che i suoi intervistati rilasciano. Gli interlocutori sono, infatti, ignari che a formulare loro le domande su "cosa pensano dei Rom", sia una Rom stessa.
Prima di Laura Halilovic[13], anche altri registi "stranieri" hanno prodotto alcuni film. Tra questi ricordo Mohamed Zineddaine, Hedy Krissane, Malick Ba, Inka Slys, Laye Gaye, Mohsen Melliti, Rachid Benhadj, Dagmawi Yimer.
Mohamed Zineddaine lascia il Marocco, suo paese natale, per frequentare l'Université de Château a Nizza e dopo un anno si trasferisce in Italia per studiare cinema presso il Dams di Bologna. Critico e giornalista, collabora a diverse iniziative sulla letteratura araba ed è corrispondente e fotografo per *Il Sofà*, periodico sull'immigrazione in Emilia-Romagna[14]. Partecipa anche a diverse produzioni cinematografiche in Italia e in Marocco: la sua filmografia comprende sia documentari che film di finzione[15]; in Italia realizza *Lo sguardo altrove* (2002), un documentario nato su commissione della Regione Emilia-Romagna, che racconta il coraggio, il sacrificio e il dolore di tanti italiani emigrati all'estero. Una ricostruzione della storia di uomini, donne e bambini, famiglie del nord e del sud Italia, le cui vicende sembrano rivivere nel presente attraverso i ricordi, le testimonianze e le immagini d'archivio, accompagnate da voci, rumori e riflessioni. La vita difficile degli immigrati, dal momento della partenza su navi affollatissime fino al ricongiungimento familiare dopo anni e anni di solitudine, viene ripercorsa attraverso i volti preoccupati e smarriti dei tanti protagonisti di questa storia collettiva. Immagini fotografiche si alternano creando un movimento fittizio attraverso l'uso dello zoom: movimento e staticità si riequilibrano lungo il "viaggio della speranza". Il film si chiude sul presente dove file lunghissime di immigrati sono in attesa davanti alle questure italiane: vite differenti, accomunate dalla medesima esperienza di sradicamento e adattamento a una nuova terra, con lo sguardo proiettato altrove, sull'orizzonte di una vita e di un futuro diversi.
Come per il film dell'Halilovic, anche qui, seppur in modo differente, il passato della migrazione viene messo a stretto confronto con il presente della quotidianità. È come se Zineddaine volesse porre lo spettatore italiano davanti alla propria coscienza migratoria, per far ripercorrere con la memoria cosa voglia dire essere "subalterni", per poi concludere il proprio film con uno sguardo verso l'oggi dell'extracomunitario.
Hedy Krissane è nato nel 1971 a Tataouine (Tunisia). Dopo diversi corsi di recitazione e regia, prende parte, in qualità d'attore, a varie fiction televisive, tra cui *L'albero dei destini sospesi*, *Sospetti 1 e 2*, *La Piovra 10*, *Valeria medico legale*, *L'uomo sbagliato* ecc. Recita anche in film distribuiti al cinema: *Simpatici antipatici* (1998) di Cristian De Sica, *Tre punto sei* (2002) di Nicola Rondolino e *A/R Andata+Ritorno* (2004) di Marco Ponti. Poi approda alla regia e il suo primo cortometraggio, *Lebess (non c'è male)*, vince il premio del miglior film al Torino Film Festival 2003 (nella sezione Spazio Torino) e il premio miglior film e migliore regia al Salento Finibus Terrae 2004.
Lebess (non c'è male) – لاباس è un cortometraggio di finzione di 15 minuti ambientato a Torino, che racconta la storia di un immigrato tunisino che ogni giorno deve sconfiggere le ansie e le paure create dagli sguardi e dalle aggressioni delle persone italiane. Nonostante i tentativi di integrazione che il protagonista cerca di attuare, un alter ego (il suo doppio immaginifico) gli compare di continuo, intimandolo in lingua araba di tornare tra la propria gente – i compaesani malavitosi – per ottenere rispetto e forza. Il giovane protagonista ha, infatti, alle spalle alcune esperienza di criminalità, dalle quali vuole però fermamente allontanarsi.

> Egli attraversa la città, e registra impressioni. La sua interiorità ci appare in conflitto, ma è questo conflitto a mostrare quel continuo e talvolta ossessivo gioco di specchi, espressione con cui spesso viene descritta l'esperienza dell'interculturalità e che sembra essere un

Come un uomo sulla terra

passaggio obbligato per chi vuole in qualche modo avvicinarsi all'altro. Nel film emergono le molteplici sfaccettature di una convivenza, quella tra stranieri e italiani. La relazione del protagonista con la città e i suoi abitanti, descritta attraverso la vicinanza a un sacerdote, lo conduce a tentativi di mescolamento resi difficili dalla mancanza di riferimenti in comune, da una dichiarata ostilità o, in altri casi, dalla violenza. La difficoltà maggiore da superare appare tuttavia il rapporto con il proprio passato e con la comunità tunisina presente a Torino, evidenziato nel film attraverso il tema del doppio. Esso si mostra al protagonista rendendo tangibile un disagio che necessita di essere affrontato. Ciò avviene attraverso l'esperienza religiosa, che viene proposta non come l'espressione di un dogma, ma come parte integrante di un passato in continua rielaborazione[16].

Il "doppio" cattivo, indignato, iroso assume in questo film una connotazione del tutto originale rispetto alla tradizione che Otto Rank ha individuato nel corpus letterario analizzato nel suo libro[17]. Qui, infatti, il doppio interviene in aiuto della sua "matrice", tuttavia proponendo delle soluzioni criminali ai problemi. Per la prima volta, però, a prendere il sopravvento, è il protagonista in carne ed ossa e non la sua "ombra". Nel 2009 Krissane realizza *Ali di cera* (Italia, 10') in cui rappresenta con ironia il dramma del genocidio silenzioso che ogni anno interrompe le vite e i sogni di chi cerca di raggiungere le coste italiane per una vita migliore: migliaia di morti i cui corpi riposano invisibili nei fondali del Mar Mediterraneo.
Malick Ba non è un regista di professione, ma un immigrato che, servendosi dell'audiovisivo, cerca di dare voce a chi generalmente non ha possibilità di esprimersi. Realizza il suo primo cortometraggio nel 2002, *Ufficio stranieri: Natale 2001* (Italia, 13'), durante il quale raccoglie una serie di interviste a stranieri in attesa di ricevere un supporto nella ricerca della casa. Il percorso di Malick Ba, che già nel 2007 aveva in cantiere un paio di progetti (un docu-drama sulla vita dei migranti e un lungometraggio di finzione tra Dakar e Bologna), continua con la produzione di un documentario realizzato in parte durante una manifestazione di protesta contro la legge Bossi-Fini, ma anche durante la notte bolognese, "pedinando" chi non ha una fissa dimora. *Voce dei muti* è un modo, quindi, per dare la "possibilità agli immigrati – che vivono in Italia, che pagano le tasse, che passano metà del loro tempo nelle fabbriche con gli italiani, ma che non hanno una voce nei giornali, in televisione – di esprimersi e parlare finalmente della loro esperienza. 'L'immigrato non è visto come un soggetto politico, ma come un cittadino di serie B. Non avendo diritto al voto a livello amministrativo, non viene tenuto in considerazione dai governi locali o nazionali'"[18].
Attraverso interviste informali, ma ben strutturate, Malick Ba registra le impressioni di rifugiati, attivisti e lavoratori: file davanti alla questura per il permesso di soggiorno, lunghe ore di attesa, serate interminabili per chi non ha una casa dove andare, la vergogna provata da chi ritiene di aver fallito nel proprio viaggio migratorio e l'"autoisolamento" dalla famiglia rimasta nel paese d'origine.
Inka Slys – nata in Strow Maz in Polonia nel 1967 – si laurea a Bologna presso il Dams indirizzo cinema. Nel 2000 realizza il suo primo cortometraggio *Dove abitano le lumache*, seguito nel 2002 da *Spazzaluna*. Realizza anche due documentari, *Pazzany* e *31mq* (entrambi del 2005), e lavora attualmente come documentarista indipendente in Italia e come reporter per la Tv polacca.
Nel 2006 Inka Slys dirige *3 donne sul 14* (Italia, 30'): le storie di tre donne – ognuna delle quali è una metafora delle diverse esperienze migratorie – si alternano e si intersecano sull'autobus numero 14.
Laye Gaye è un dj di MC Reggae, Afro-beat e Hip Pop e lavora tra Senegal, Italia, Svizzera, Francia, Austria e Germania. In Senegal è cameraman per lo studio Fayeen Image e a Dakar, al *Centre Culturelle Française*, incontra i registi Moussa Sene Absa e Dibril Djop Mambety. Il suo primo lavoro video è *La communité*, esempio di autoappresentazione e partecipazione attiva con i ragazzi della Comunità Pubblica per i Minori di Bologna.
Nel 2009 realizza *Life in the City* (Italia, 25') una docu-fiction sulla vita di uno straniero a Bologna. Le immagini riflettono spazi di espressione artistica e quotidiana underground, simbolo di una marginalità non sempre volontaria. Il film è girato come documentario ma in contaminazione con la finzione: a interviste a stranieri, home-less, studenti e signore, si alternano scene ricostruite di persone che vivono nella propria condizione di marginalità e nella quale comunque sopravvivono con dignità e con uno spirito positivo[19].

Life in the city è un viaggio nella città. I protagonisti raccontano una vita vissuta nell'era dell'autoconservazione e della competizione, dove il concludere un affare ha la priorità su tutto. Il tempo insiste, bisogna correre per seguire i mutamenti. Di giorno, i rumori riescono persino a celare i pensieri, il ritmo frenetico, stressante, fa sì che la gente stanca e insoddisfatta spesso ignori quello che le sta attorno. O forse finge. Ma tra la gente, qualcuno è estraneo alla routine. Così, quando scende la notte e la città sembra fermarsi la vita cambia. La città diventa discreta, riprende fiato. Come assopita assume forme e colori diversi, tutto è più vicino, il "cerchio" si stringe. Nel silenzio si percepisce l'inizio della magia, ognuno col proprio buio riesce a trasformare e plasmare quella città così incredibilmente fiera in un piccolo villaggio. Ci si riconosce tutti, sopravvissuti e sopravviventi. La paura dell'ignoto e il bisogno di inquadrare le "diversità" svaniscono. Tutti con la propria identità: liberi di essere o schiavi di se stessi, nel buio trovano il proprio nascondiglio, alcuni in strada altri nei ritrovi, sempre attenti però a nascondersi fra le ombre. E in quel "cerchio", mentre le parole scorrono lente, ascoltarle diventa naturale, scopri così che ognuno ha qualcosa da insegnarti. Non importa il colore, la provenienza, il delirio o la disperazione. È gente che sopravvive sempre (Laye Gaye).

Mohsen Melliti è un regista tunisino nato nel 1967 a Bourouis, conosciuto in Italia per il film *Io, l'altro* (2006), co-prodotto da Raoul Bova, che interpreta il siciliano Giuseppe; il personaggio del tunisino Yousef è invece assegnato a Giovanni Martorana (attore siciliano). Il film è la storia di due amici pescatori che durante una sortita in barca sentono alla radio l'annuncio di una caccia all'uomo, un terrorista di nome Yousef (responsabile dell'attentato di Madrid): il presentarsi di una serie di coincidenze sarà la scintilla che insinuerà il dubbio e il sospetto verso l'altro nella coscienza di Giuseppe. Il film è, infatti, ambientato all'indomani dell'11 settembre e degli attacchi terroristici nelle stazioni dei treni di Madrid (11 marzo 2004) e già il titolo del film – in cui l'identità soggettiva è separata dall'altro da una "virgola" – esprime quell'incertezza e precarietà della vita contemporanea che trovano – come sostiene il sociologo Zygmunt Bauman – un capro espiatorio nell'"altro", facendone il colpevole di tutti i mali; anche se in realtà, l'*io* e l'*altro* sono la stessa cosa[20].
Rachid Benhadj: nato ad Algeri, decide di trasferirsi a Parigi per studiare Architettura presso l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, dove si laurea nel 1973 con una tesi sull'architettura teatrale. Sempre in Francia prosegue i suoi studi presso l'École de Cinema, dove si diploma come regista nel 1976. Come prova d'esame realizza il film *Immigrazione*, sulla condizione di vita di tremila immigrati nordafricani nella bidonville di Nizza. Rachid Benhadj vive la sua doppia formazione culturale, araba e occidentale, come una ricchezza. "Quando una persona cresce in realtà molto diverse", afferma, "sviluppa una particolare sensibilità che gli permette di assimilare i diversi elementi delle culture con cui entra in contatto, prendendo tutto ciò che ritiene importante per la sua crescita culturale"[21]. Poi, nel 1997, dopo essersi trasferito in Italia, realizza *L'albero dei destini sospesi*[22]. La pellicola racconta la storia d'amore tra il giovane emigrato marocchino Samir e l'italiana Maria, l'incontro tra due culture così vicine e nello stesso tempo così lontane.

Io, la mia famiglia Rom e Woody Allen

Per finire ricordo anche Dagmawi Yimer, diplomato alla scuola inglese di Addis Abeba, dove frequenta i primi anni nella Facoltà di Giurisprudenza. Poi, per motivi politici, emigra in Italia attraverso la Libia arrivando a Lampedusa nel luglio 2006. Qui ottiene la protezione umanitaria e dal 2007 collabora con la scuola di italiano di Asinitas di Roma come operatore sociale e autore video. Realizza uno degli episodi del documentario *Il deserto e il mare* (Dagmawi Yimer, Sintayehu Eshetu, Solomon Moges, Menghistu Andechal, Adam Awad, 2007) e alcuni cortometraggi di documentazione dell'attività della scuola.
Nel 2008, insieme ad Andrea Segre e Riccardo Biadene, dirige *Come un uomo sulla terra*, un documentario in cui i migranti etiopi raccontano in prima persona le brutali modalità con cui la Libia opera il controllo dei flussi migratori dall'Africa.
La particolarità di questo film è che la storia narrata nel documentario è anche la storia emigratoria dello stesso regista: infatti Dagmawi Yimer nell'inverno del 2005 decide di attraversare via terra il deserto tra Sudan e Libia. In Libia, però, si imbatte in una serie di disavventure legate non solo alle violenze dei contrabbandieri che gestiscono il viaggio verso il Mediterraneo, ma anche alle sopraffazioni e alle violenze subite dalla polizia libica, responsabile di indiscriminati arresti e disumane deportazioni. "Sopravvissuto alla trappola Libica, Dag è riuscito ad arrivare via mare in Italia, a Roma, dove ha iniziato a frequentare la scuola di italiano Asinitas Onlus punto di incontro di molti immigrati africani coordinato da Marco Carsetti e da altri operatori e volontari. Qui ha imparato non solo l'italiano ma anche il linguaggio del video-documentario. Così ha deciso di raccogliere le memorie di suoi coetanei sul terribile viaggio attraverso la Libia, e di provare a rompere l'incomprensibile silenzio su quanto sta succedendo nel paese del Colonnello Gheddafi"[23]. Il film presenta una ricostruzione del percorso migratorio, che trasforma il migrante in un "soggetto agente" a tutti gli effetti: dopo un primo momento in cui vengono ripercorse le tappe della sofferenza, la videocamera passa attraverso le mani dei propri soggetti della narrazione, che si autoriprendono mentre raccontano la propria esperienza. Questo è un elemento fondamentale che oggettivizza il passaggio da una narrazione in cui il soggetto è "agente" anche dal punto di vista formale/registico.
Come si può vedere da questa prima disamina sono molti gli autori migranti che sono riusciti ad avere riconoscimenti e visibilità anche in Festival più o meno importanti; inoltre alcuni di questi film sono stati trasmessi anche in televisione, altri proiettati al cinema, altri ancora invece hanno creato alcuni problemi sul piano della politica italiana.
Insomma, il cammino della voce migrante continua il suo percorso verso il domani, interrompendo il silenzio della narrazione passata.

Angelita Fiore

Io, l'altro

Io, l'altro

Note

1. Gian Piero Brunetta, "Immaginare l'emigrante", *Segnocinema*, n. 2, dicembre 1981, pp. 28-31.
2. *Ivi*, p. 30.
3. Cfr. Giuliana Muscio, *Piccole Italie, grandi schermi*, Roma, Bulzoni, 2004.
4. *L'odio* (*La Haine*, Mathieu Kassovitz, 1995), *Il mio grasso grosso matrimonio greco* (*My Big Fat Greek Wedding*, Joel Zwick, 2002), *La sposa turca* (*Gegen die Wand*, Fatih Akin, 2004), *Sognando Beckham* (*Bend It Like Beckham*, Gurinder Chadha, 2002), *La classe* (*Entre le murs*, Laurent Cantet, 2008).
5. L'espressione in corsivo riprende il titolo del libro di Gian Antonio Stella, *L'orda: quando gli albanesi eravamo noi*, Milano, BUR, 2006.
6. Cfr. G. Muscio, *op. cit.*
7. I personaggi stranieri nei film dei primi anni Novanta sono solo "corpi colorati", "diversi", ma non necessariamente caratterizzati. Di molti non abbiamo notizie neanche nei credits, altri non sono assolutamente influenti nelle storie narrate; compaiono pochi secondi, come fossero di passaggio, presenti, ma allo stesso tempo assenti, nella logica della rappresentazione cinematografica. Il più delle volte vengono rappresentati sottoforma di stereotipi generati dal senso comune: i plot sono completamente estranei al tema dell'immigrazione e i migranti compaiono apparentemente senza motivo, nelle immagini di più film. Dunque bisogna prendere atto del fatto che alcuni registi scelgano di inserire questi "corpi estranei" nella diegesi e – se ciò avvenga consapevolmente o se sia frutto del caso – non si può ignorarne la presenza. Bisogna considerare questa inclusione come un sintomo, piuttosto che come una traccia del passaggio di persone, merci, culture, nel paesaggio che li ospita. Per semplificare, è possibile considerare questi corpi come parte e membri di una struttura più grande, che è rappresentata, in *toto*, dall'elemento paesaggistico.
8. Dal 1996 alcuni registi affidano al personaggio straniero il ruolo di protagonista e per lo più articolano storie volte a registrare e a denunciare lo stato di disagio (fisico, ma anche interiore) degli immigrati. Raccontano storie di solitudine (Carlo Mazzacurati), di integrazione (Bernardo Bertolucci) e di scontro culturale (Roberta Torre). In tutti questi casi si assiste a un tentativo di soggettivizzazione dello sguardo dei migranti all'interno della rappresentazione. Ovvero si fuoriesce, in un certo senso, dalla "cornice", ma – allo stesso tempo – la fenomenologia dello sguardo in queste pellicole vive una sorta di "negazione": emerge un uso di soggettive "negate" che amplificano nello spettatore un distacco della "coscienza" (Sartre) necessario, però, per riappropriarsi dell'autocoscienza in modo critico (Hegel).
9. Sul pensiero di Fichte rimando a Claudio Cesa, *Introduzione a Fichte*, Bari, Laterza, 2001; Claudio Cesa, *Fichte e il primo idealismo*, Firenze, Sansoni, 1975; Giorgio Mancini et al., *Corso di filosofia*, Milano, Bompiani, 1994, p. 692.
10. Per un approfondimento sullo "sguardo reificante" di Sartre cfr. Sandro Briosi, *Il pensiero di Sartre. Lettura dell'opera filosofica*, Ravenna, Longo Editore, 1978; G. Mancini, *op. cit.*, pp. 1099-1100.
11. Cfr. il portale del cinema italiano: http://www.cinemaitaliano.info.
12. In alcune scene è proprio l'Halilovic a fare le riprese.
13. Il cui film, oltre ad esser stato presentato in moltissimi festival internazionali, vincendo alcuni premi, è stato trasmesso anche da Rai Tre.
14. Membro del consiglio artistico di Bologna 2000 – Città Europea della Cultura, Mohamed Zineddaine nella sua attività artistica spazia tra cinema, teatro e fotografia. Le sue mostre fotografiche, *La Bruii de Lumière* (1994), *Revers* (1996) e *Une poignet d'or aus yeux* (2000) sono allestite a Bologna, Palermo, Marsiglia, Casablanca, Belgrado, Firenze e Cagliari. Per il teatro Zineddaine dirige *Miramar* di Nagib Mahfouz e una performance in quattro atti, *La Presse* (presentata a Bologna e a Palermo nel 2000).
15. Per la biografia di Zineddaine cfr. http://www.archiviocomunita.org/mohamed_zineddaine.htm.
16. Cfr. la scheda dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, 2007.
17. Otto Rank, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Varese, SugarCo, 1994.
18. Cfr. il Catalogo del 7th International Arts and Film Festival: *Migrazione e Diversità, Human Rights Nights*, 2007.
19. Cfr. il Catalogo del Festival Human Rights Nights: In-differenza. 9th International Arts and Film Festival, 2009.
20. Cfr. Roberto Nepoti, "Due poveri pescatori divisi dal terrorismo", *La Repubblica*, 18 maggio 2007.
21 Per le note biografiche mi sono servita delle fonti pubblicate sul sito Rai: http://www.initalia.rai.it/ospiti.asp?persId=12.
22. Il film narra la storia di Samir, un ragazzo emigrato in Italia alla ricerca di una vita migliore, che incontra Maria, una giovane donna provata da un'esistenza non facile: insieme iniziano un viaggio verso il Sud, che diviene percorso di iniziazione, confronto di due culture, di due universi vicini e lontani allo stesso tempo. Poi Samir si innamora di Maria e la loro fragile felicità si infrange di fronte a un segreto troppo pesante. Rimane, nel deserto, un albero ai cui rami sono appesi nastri colorati, simbolo dei desideri che si vorrebbero vedere esauditi. Chissà dove li porterà il vento...
23. Cfr. http://www.cinemaitaliano.info/comeunuomosullaterra.

LXIII Festival de Cannes
Cannes, 12-23 maggio 2010

Reincarnazione e resurrezione

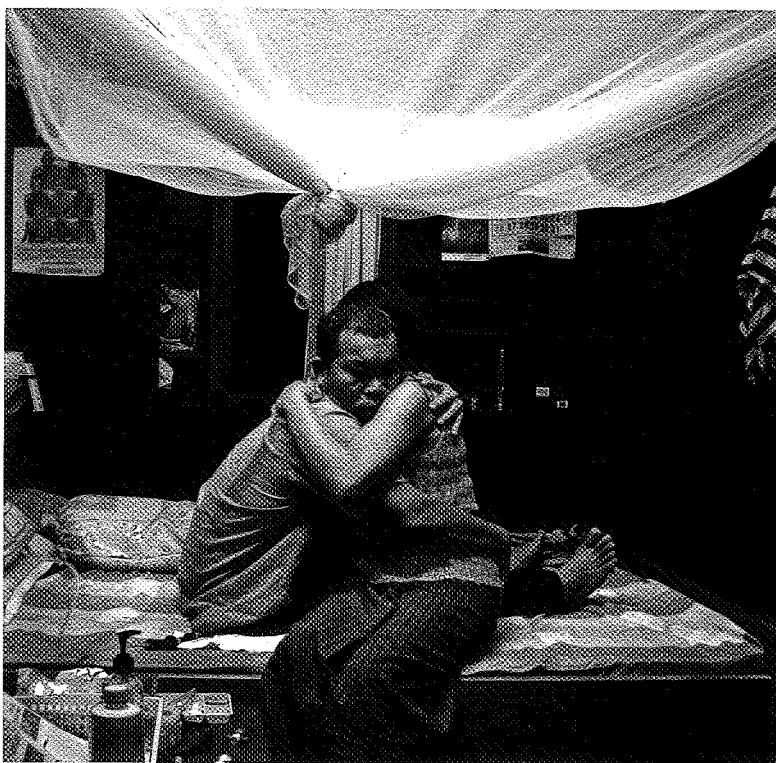
Il vero nodo politico di questa edizione di Cannes non è stato certo *Draquila* (2010) di Sabina Guzzanti, né il becero qualunquismo di Elio Germano durante la premiazione (la dedica agli italiani "che fanno di tutto per rendere il loro paese migliore nonostante la classe dirigente", come se questa fosse piombata dal cielo). Tantomeno il filmetto in cui recitava (che a Cannes non si è filato *nessuno*, nonostante ciò che si è detto sui giornali in Italia), diretto dall'ex portaborse di Nanni Moretti. E non è stata nemmeno l'Algeria che riaffiora in concorso con *Hors la loi* (Rachid Bouchareb, 2010) e l'orrendo e razzistissimo *Des hommes et des dieux* (Xavier Beauvois, 2010); tutt'al più, gli applausi piovuti dalla Francia intera (e il Gran Premio della giuria!) a quest'ultimo, confermano l'imbarazzante impreparazione di una nazione a confrontarsi coi propri spettri, e la foga di nasconderli sotto il tappeto nella più maldestra delle maniere. Figuriamoci se potevano esserlo le inette e penose incursioni mediologiche di *Chatroom* (2010) di un Hideo Nakata sempre più orfano della telefonia, o di *R U There* (2010), pamphlet sui videogiochi e *Second Life* di sconcertante banalità ad opera di David Verbeek.
Il vero nodo politico di questa edizione è stato la spaccatura tra reincarnazione e resurrezione. Il protagonista di *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (*Lung Boonmee raluek chat*, 2010) di Apichatpong Weerasethakul (Palma d'oro: davvero il miglior film in concorso) vede le vite passate degli altri attraverso le loro varie forme vegetali, animali e umane. Lui stesso, nel corso del film, malato d'insufficienza renale, lascerà il corpo con la medesima quieta attitudine contemplativa cui ci abitua il film, campo totale dopo campo totale, scorcio di foresta dopo scorcio di foresta. Taglio di montaggio dopo taglio di montaggio, il velo dell'illusione viene buddisticamente squarciato solo per essere sostituito da un altro velo, da un'altra distanza, in perfetto equilibrio geometrico; e il piacere dei sensi (la vista è libera di "sguazzare" nella lunghezza allucinata delle inquadrature e di toccare un piacere che il cinema degli ultimi decenni è stato raramente capace di toccare) è solo un'illusione prospettica dello spirito che si solleva dallo spirito, un delizioso sottoprodotto dello sfogliarsi della distanza, fantasma dopo fantasma, apparizione dopo apparizione. Il film però non manca d'illustrarci che questo sfogliarsi "paradisiaco" che è il perpetuo rinnovarsi della distanza è in realtà inseparabile dall'*infernale*, e altrettanto irrimediabile, squilibrio del karma (lo sfruttamento degli operai di Boonmee che è alla radice del suo male renale; le sommosse alla televisione del finale), che attraversa ogni istante di quell'illusione pesantissima chiamata "tempo". Anche il ciclo che avviluppa insieme l'Uomo, l'Animale, il Vegetale e il Minerale nello stupendo *Le quattro volte* (2010) di Michelangelo Frammartino (l'unico titolo davvero entusiasmante di una *Quinzaine des Réalisateurs* anche più esangue di ciò che la partenza per Locarno dell'ex direttore artistico Olivier Père lasciava presagire) non lascia adito a sospetti di facile misticismo. Il disegno cosmico che il regista de *Il dono* (2003) intaglia nella sua personale Monument Valley calabrese che è ormai Caulonia, si regge attivamente su uno *squilibrio* che è l'uomo a portare. È lui che incornicia le quattro sezioni, che si snodano perfettamente raccordando tra loro ognuno dei quattro elementi che di volta in volta "passa" nell'altro, senza dialoghi e con inaudita precisione e solidità figurativa. Altro ambiguo transfert tra anime è *Poetry* (*Shi*, 2010) di Lee Chang-Dong, notevole "romanzo" in cui una nonnetta, che fa corsi di poesia e si veste a fiori, riscatta l'impotenza e l'inettitudine con cui si scontra lungo tutto il film e su tutti i fronti, identificandosi fino in fondo con l'adolescente suicida che il nipote (insieme con altri compagni) ha violentato. Lee riesce a comporre un mosaico a trama multipla in cui tutto torna, e insieme a starsene sempre un po' *a lato* di ciò che racconta, senza mai spingere oltre una pur meticolosa esposizione dei dati in gioco. Soffonde tutto con una strana dolcezza compassata, ma non molla la presa su nessun dettaglio della narrazione per quanto piccolo. Volge tutto il suo stile in direzione del personaggio, entra in confidenza con lui, ma si tiene sempre a cospicua distanza da esso, rifiutandosi di considerarlo altrimenti che come il soggetto di un'Azione di cui risulta sempre irrimediabilmente incapace. L'effetto è ibrido, curioso e potente (come il precedente *Secret Sunshine*, 2007, dello stesso regista). Molto più inquietante il "transfert" documentato dalla straordinaria *Autobiografia lui Nicolae Ceausescu* (2010) di Andrei Ujica. L'esistenza spettrale del conducator rumeno, ripercorsa cronologicamente attraverso tre ore mozzafiato di materiali di repertorio "ufficiali" (visite di capi di stato, parate, funerali e quant'altro) si dà come una ineffabile maschera dello Spettacolo; una vacua quanto terribile "potenza del-

l'apparire" che solo oggi si rivela tragicamente in anticipo sui tempi: più che morto, Ceausescu sembra essere *dappertutto*, la forma assoluta dell'equazione "immagine=potere" che mette d'accordo tutti (persino Nixon e De Gaulle, che adoravano il tiranno di Bucarest) perché dietro non c'è niente. Solo l'imbattibile inconsistenza dell'autorappresentarsi.

Dal lato, invece, della resurrezione, spicca *O estranho caso de Angelica* (2010), miglior film dell'intero festival, progetto degli anni Cinquanta che Manoel de Oliveira riteneva morto e sepolto da decenni, e che invece è letteralmente risorto. Un fotografo ebreo viene chiamato a immortalare una giovane sposa prematuramente deceduta: Angelica. Quando lui guarda nell'obiettivo, Angelica apre gli occhi e gli sorride. Anche quando stamperà le foto in camera sua, Angelica continuerà a sorridergli. *Corpo che si leva dal corpo*: solo dal divieto (ebraico) a produrre immagini possono affiorare (cristianamente) le immagini; solo dalla negatività radicale si diparte un'eccedenza. E questa eccedenza sarà l'ossessione fotografica del protagonista, che morirà rincorrendo ovunque col suo apparecchio analogico le tracce di squilibrio tra stasi e movimento di cui straripa il mondo fisico (il cinema, soprattutto, il cinema di Oliveira). Ma la morte è poca cosa, come ci viene detto nel lungo dialogo centrale sull'attuale crisi economica (!): materia e antimateria non hanno mai smesso di avvinghiarsi, e la nostra crisi non è che un altro di questi scontri, di cui non possiamo prevedere gli esiti. Inutile quindi fasciarsi la testa e sopravvalutare l'imminente catastrofe dotandola dei Quattro Cavalieri neri: l'Apocalisse verrà, certo, ma accompagnata da quattro zanzare...

Tra le molte cose impressionanti del film, il rigore retorico con cui, graficamente e bazinianamente, Oliveira lega le aporie stasi/movimento dello sguardo (*la momie du changement*...) al dispositivo ottico della prospettiva centrale. Dispositivo, questo, che peraltro in ogni scena e in ogni inquadratura del bellissimo film (non a caso) toscano di Abbas Kiarostami (*Copia conforme*, 2010) è oggetto di una dotta riconfigurazione/ricreazione che per giunta viene integrata con splendida freschezza alla trama che è la più trita del mondo: marito inglese e moglie francese in gita a Lucignano giocano a confondere l'ennesima volta con la prima (la copia con l'originale – distinzione che in pittura proprio con la prospettiva centrale si poté articolare al meglio) per tentare di risollevare il proprio rapporto.

Tornando, per chiudere, ad *Angelica*: è la più precisa illustrazione del motto paolino sovente ripetuto da Godard: "L'immagine verrà al tempo della resurrezione". Proprio il suo *Film Socialisme* (2010), punta di diamante di *Un Certain Regard* (sezione "minore" che anno dopo anno sta crescendo parecchio, e che stavolta era senza dubbio più interessante del Concorso principale), si rifà all'oliveriano *Un film parlato* (*Um filme falado*, 2003). Come in quest'ultimo, una crociera attraversa il mediterraneo, rivisitando le origini della civiltà europea al tramonto. Un garage in Francia che chiude, una famiglia che si smembra, i bambini che si candidano alle elezioni invocando una libertà, uguaglianza e fraternità che ritroveranno solo in quell'arcipelago all'origine della democrazia. Il futuro dell'Europa può essere solo Atene che *rivive*. Ed è proprio quell'originaria insularità "egualitaria" a *rivivere* nel tessuto frammentario di Godard, nell'abbagliante "farsi spazio della luce" di ogni sua inquadratura.

Marco Grosoli

Lung Boonmee raluek chat

O estranho caso de Angelica

LVI International Short Film Festival Oberhausen

Oberhausen, 29 aprile-4 maggio 2010

La Mecca del cortometraggio

La cittadina di Oberhausen, nella regione tedesca della Ruhr, è nota soprattutto per l'omonimo Manifesto intorno al quale, nel 1962, si strinsero i precursori di ciò che, anni dopo, sarà il Nuovo Cinema Tedesco. Tuttavia, è anche la sede di un festival che, per quanto la stampa specializzata italiana continui a trascurarlo, rimane la punta di diamante della produzione "corta" a livello europeo. Per arrivare ai 500 cortometraggi presentati in una decina di sezioni (competitive e non) comprendenti una novantina di proiezioni circa distribuite in sei giorni, il comitato di selezione ha dovuto scremare tra circa 5400 opere pervenute. Il che la dice lunga sul prestigio che ancora oggi il festival detiene – come poi conferma l'elevata affluenza: 18400 ingressi. Tuttavia, lontano dal dormire sugli allori, i *Kurzfilmtage* cercano anche di reagire agli inesorabili cambiamenti cui i festival (come istituzione culturale) stanno andando incontro: gli accordi stretti con www.onlinefilm.org cercano di facilitare la distribuzione di cortometraggi direttamente su internet, a pagamento, o quantomeno la loro promozione (il festival come un *brand*, come una garanzia di qualità apposta ai prodotti che la meritano).

Tra i vari concorsi (internazionale, tedesco, renano, film per bambini, etc.), quello internazionale è stato vinto da *Madame & Little Boy* (Magnus Bärtås, 2009), ingegnosa tessitura che parte dalla storia della moglie del mitico Shin Sang-Ok (il regista sudcoreano che fu rapito affinché potesse lavorare al Nord) e gli cuce insieme Godzilla, le bombe atomiche e quant'altro, in un inoppugnabile sistema di presagi e assonanze incrociate. Ma tra i numerosi riconoscenti minori e paralleli, spicca *Hand Soap* (Oyama Kei, 2008), grigissimo e grumoso film d'animazione che coglie i turbamenti dell'ingresso nell'adolescenza di uno scolaretto complessato, come un seguito di piccole scosse incoerenti nella superficie immobile e fangosa del quotidiano.

L'animazione, come si può facilmente immaginare, è largamente presente in questo genere di manifestazioni. In genere, tanto più scatenata è la loro bizzarria, tanto più rimangono indifferenti – anche se ci sono felici eccezioni (è il caso di *Cheese* dell'islandese Sigga Bjorg Sigurdardottir, 2009). Quando ci si mettono i maestri dell'animazione russa, però, è un'altra cosa: Ivan Maximov aggiunge un tassello alla sua bellissima filmografia (tutta visibile su Youtube), con un altro dei suoi mondi popolati da creature assurde che vivono e agiscono secondo leggi tutte proprie eppure di una logica ferrea, misteriosi e banalissimi, dove regna un equilibrio che microazioni sempre più imprevedibili squassano un po' solo per lasciare poi tutto esattamente come prima; e ci insegna quali sono *The Additional Capabilities of the Snout* (2009).

Da segnalare anche *Hilarious* (Rosy Rosen, 2009), finto monologo televisivo in prima serata di un finto *stand-up comedian* (non il solito maschio ebreo – come il regista del resto – ma una donna dalle fattezze scandinave), con pubblico in studio, band di accompagnamento e tutto il resto: parodia del tritatutto televisivo statunitense che tutto sdrammatizza e metabolizza (la morte, le stragi, la crisi economica), ma anche un tentativo (riuscito) di localizzare che cosa possa, al di là delle apparenze e della retorica, inceppare questo infallibile meccanismo "digestivo". Un esperimento forse troppo debitore degli ultimi decenni di letteratura americana (sembra che Rosen segua pedissequamente in particolare quella che si concentra sul trauma dell'11 settembre e sulle sue conseguenze), ma che non cade mai nella banalità, ed era facile caderci, viste le premesse. Più originale (e inventivo) *Instruction* (Wendelien Van Oldenborgh, 2009), doloroso scavo nelle colpe e nelle crudeltà dell'esercito olandese negli anni del ritiro dalla colonia indonesiana. Giovani cadetti della nazionale Accademia militare leggono documenti e testimonianze dell'epoca, li confrontano, li rimettono in scena, ne discutono tra loro. Nel frattempo, la macchina da presa "diserta" il centro dell'azione, va per conto suo, si produce in ininterrotti giochi tra fuoco e fuori-fuoco, e si muove continuamente osservando porzioni sempre molto piccole di spazio. Per restituire un trauma del passato che ritorna a galla, Van Oldenborgh trascura la via più facile, ovvero la coalescenza tra presente e passato, e si butta a capofitto nella resa dell'*inconsistenza del presente*, della stratificazione ottica che ingolfa qualunque istante con cui siamo confrontati: insomma, il sospetto che "c'è dell'altro" (al di là della Storia conosciuta, per esempio) ci viene dal fatto che proprio il "questo", il qui-e-ora, viene destituito di solidità e fatto traballare.

Oltre alle varie competizioni, Oberhausen ha offerto un ricco panorama sul cinema delle origini (*From the Deep: The Great Experiment 1898-1918*), per il quale i curatori Mariann Lewinsky ed Eric de Kuyper hanno raccolto un centinaio di titoli in dieci programmi sempre strapieni di gente (repliche comprese!); nonché, un'ampia gamma di profili: dalle avanguardie *No Wave* statunitensi a cavallo tra '70 e '80, a Fred Worden, a Gunvor Nelson, e a Amit Dutta.

Kshya Tra Gya

Quest'ultimo, trentatreenne indiano già premiato a Venezia (nella sezione "Orizzonti") col suo lungometraggio d'esordio *The Man's Woman and Other Stories* (*Aadmi Ki Aurat Aur Anya Kahaniya*, 2009), è probabilmente una delle figure più singolari del cinema contemporaneo. Si sono visti a Oberhausen sette suoi corti della dozzina circa che ha realizzato finora. Dapprima, la sua ricerca visiva era un po' "alla Paradzanov", fortemente improntata ad un ermetismo simbolico "scavalcato" dal preziosismo pittorico dell'inquadratura (che rendeva finanche inessenziale sapere a cosa rimandassero tutti quei simboli, spesso presi dalla mitologia e iconografia indiana), recante un certo numero di tratti ricorrenti, come l'utilizzo ossessivo di porte e finestre a "correggere" in profondità la spiccata bidimensionalità delle sue composizioni, spesso esasperata dagli sguardi in macchina. Poi, a un certo punto (verso il 2004), Dutta si mette a complicare la sua grammatica: anziché affastellare quadri per ottenere un ritmo visivo "musicale", comincia a muovere la macchina da presa (spesso in combinazione col grandangolo, con effetti di viva dissonanza), a insistere sulle anafore di luoghi e spazi ma tendendo sempre più a penetrare in essi (sono insomma sempre meno "carta da parati"), a ricorrere a spezzoni di *found footage* dove meno ce li si aspetta, e soprattutto, a utilizzare la voce over in modo da imbastire uno stranissimo labirinto narrativo, che fa andare il film come a zigzag tra la parola e l'immagine. La voce over insomma serve a fornire un sentiero narrativo da cui le immagini sono libere di deviare in qualunque momento, infilandosi nei buchi del racconto, inerpicandosi su percorsi di senso laterali, allusioni inattese, purissimi giochi visivi. Il risultato è davvero sorprendente, mai pesante (nonostante il ricorso alle simbologie), e tutto sbilanciato sul piacere di costruire le immagini, di una freschezza oggi piuttosto rara.

E la carriera internazionale di Dutta, il cui stile sembra essere in costante evoluzione (e da tenere d'occhio), cominciò nel 2003, non a caso, proprio dal concorso internazionale del festival di Oberhausen.

Marco Grosoli

XII Udine Far East Film Festival
Udine, 23 aprile-1 maggio 2010

***The Dragon's womb*: mucosa di varia umanità**

Questi fianchi sono fianchi larghi
hanno bisogno di spazio
in cui girarsi.
non ci stanno in piccoli
spazi meschini. questi fianchi
sono fianchi liberi.
non vogliono essere trattenuti.
questi fianchi non saranno mai schiavi,
vanno dove vogliono andare
fanno ciò che vogliono fare.
questi fianchi sono fianchi possenti.
questi fianchi sono fianchi magici.
ho saputo che sono capaci
di fare un incantesimo a un uomo
e farlo girare come una trottola!
Lucille Clifton, *Omaggio ai miei fianchi*

Conclusasi con la proclamazione a vincitore dell'*Audience Award* nonché del *Black Dragon Audience Award* 2010 di *Castaway On The Moon* (*Kimssi pyoryugi*, 2009) di Hae-jun Lee, la dodicesima edizione del Far East Film Festival ha concentrato nel proprio programma una varietà di titoli notevole. Difficile riassumere in poche righe i sapori, gli umori, gli odori di tutte le proposte in gioco: un cinema che si ama con il cuore passando attraverso la pancia. Con un vantaggio in più per una spettatrice, animale di genere femminile, una *Femmina* insomma: il cinema le si incuba nell'utero (il calice accogliente, il vero Graal) e da quel tempio transita verso l'anima.
Si resta distese, nude ed indifese, accanto allo strazio di quei corpi di donna, carni da macello prive di pigmento, scaraventati su di un carretto in *City Of Life And Death* (*Nanjing! Nanjing!*, 2009) di Lu Chuan: cento fragili Sorelle che sollevano esili mani, canne dal timbro sonoro variegato, per combattere una battaglia già persa. La loro sorte è quella di Nanchino, città violata dall'assedio giapponese.
Si resta in apnea nelle cristalline acque di una piscina accanto a Yang Yang (Ivy Chen), coprotagonista di *Hear Me* (*Ting Shuo*, 2009) di Fen-fen Cheng, commedia sentimentale taiwanese, dove l'affollato spazio pubblico, dittatura dei segni, muta nel contenuto spazio privato, la repubblica della parola, il reame romantico.
Ci si diverte alle scaramucce d'amore di Sophie (Zhang Ziyi): una mini versione *Sex and the City* affollata di soluzioni manga, strepitose amiche *glamour* ed una madre oppressiva ed impicciona. *Sophie's Revenge* (*Fei Chang Wan Mei*, 2009) di Eva Jin affida alle incursioni dei *cartoon* le strategie di riconquista dell'improbabile manuale d'amore della protagonista: ogni tattica di vendetta si rivela una gustosa *débâcle*.
Lo sguardo muliebre partecipa alla docu-fiction di Je-yong Lee, *The Actresses* (*Yeobaeudeul*, 2009), ritratto di sei note attrici coreane che si muovono, alla vigilia di Natale, sul patinato set fotografico della rivista *Vogue*. Trucco, parrucco, prova abiti, conversazioni delineano le profonde differenze e la comune profonda umanità delle protagoniste, in un sottile gioco di finzione/realtà che probabilmente dice più di quanto voglia celare. La pulsante energia di queste interpreti è il liquido giusto con il quale brindare in una notte ricoperta di fiocchi di neve.
A queste sei perle è facile accostare la raffinata eleganza attoriale delle protagoniste di *The Message* (*Feng Sheng*, 2009) di Chen Kuofu e Gao Qunshu – la sofisticata e sensuale Li (Li Bingbing) e la signorile Gu (Zhou Xun) – assieme al fascino di un intrigo ben costruito, ambientato nel periodo della seconda guerra mondiale in un castello che profuma di gotico, dove spionaggio e crimine si intrecciano perfettamente.
E di parodico gioco del crimine tratta *La Comedie Humaine* (*Yan gaan hei kat*, 2010) di Hing-Ka Chan e Janet Chun, chiaramente ispirata al titolo della vasta opera di Honoré de Balzac. È una divertente commedia degli equivoci, punteggiata di riferimenti cinematografici, sulla quale giganteggia la personalità del *killer-clown* Spring (Chapman To) e l'esagerato isterismo di Tin-oi (Fiona Sit), l'ex fidanzata del timido sceneggiatore Soya (Wong Cho-lam), antieroico controcanto a Spring.
Ancora dell'etichetta di commedia si può a buon titolo fregiare *Quick, Quick, Slow* (*Chaoji 50*, 2009) di Ye Kai, con una narrazione inframmezzata da una serie di interviste rilasciate da alcuni protagonisti della Rivoluzione Culturale cinese, la generazione della Rieducazione maoista che ha costruito, tra sacrifici e soprusi, la Nuova Cina. Una competizione di ballo per la partecipazione alla cerimonia di apertura dei Giochi Olimpici è il pretesto per parlare di un gruppo eterogeneo di "rieducati", protagonisti della Storia con la lettera minuscola, pieni di grinta e curiosità verso le nuove tecnologie di comunicazione di massa.
Di tono decisamente più nazionalistico e celebrativo è *The Founding of the Republic* (*Jian guo da ye*, 2009) di Sanping Han e Jianxin Huang, l'altra faccia della Storia, quella che si scrive con la consonante maiuscola. L'opera è una *summa* di vicende e di *star* cinesi (quasi 200 gli interpreti famosi a vario titolo presenti) e pullula dei conflitti e negoziati che incoroneranno Mao Zedong quale fondatore della Repubblica Popolare. Ma l'operazione propagandistica (o di diffusione storica: chi può giudicare?) non è sterile: essa tratteggia la policroma umanità che costruisce con i propri umori e debolezze, la Storia. Tra le *star*: Jet Li, Jackie Chan, Andy Lau, Chen Kaige, Zhang Ziyi, Jiang Wen e molti, molti altri.
Di Storia (del cinema) o, meglio, della sua leggenda si parla nel vietnamita *The Legend Is Alive* (2009) di Luu Huynh, una storia che nulla ha di eroico, eccezion fatta per la figura mitica del suo svantaggiato protagonista, vittima dell'esposizione all'Agente Arancio, il diserbante usato dall'esercito statunitense contro i vietcong. Indotto dalla madre adottiva a credersi figlio di Bruce Lee, Long (Dustin Nguyen) compie un viaggio iniziatico per portarne le ceneri al presunto padre. La sua abilità nelle arti marziali e la dolcezza ingenua di Trinh (Xuan Kim) servono a condire il melodramma.
Un melodramma che poteva finire in tragedia c'è in *The Accidental Kidnapper* (*Yûkai Rhapsody*, 2010) di Sakaki Hideo, se non fosse per una comicità sottile che ne ridefinisce i contorni. Di ispirazione eastwoodiana (*A Perfect World*, 1993) il film ruota attorno alla relazione pater-filiale che si instaura tra Date Hideyoshi (Takahashi Katsunori), un fallito suicida diventato rapitore per caso, e Densuke (Hayashi Roi), un ragazzino intraprendente che sogna la libertà.
Di suicidio e disperazione si parla in *Castaway on the Moon* di Hae-jun Lee – "vincitore" del Festival – ma soprattutto della solitudine nel moderno mondo globalizzato. L'isolamento involontario di Mr. Kim (Jung Jaeyoung), novello Robinson Crusoe, fa da controcanto all'autoemarginazione eremita di Miss Kim (Chung Yeowon), una ragazza che vive da anni reclusa nella sua stanza in un megacondominio. Nel mondo iper-tecnologico, la comunicazione dell'anima si affida agli incerti messaggi infilati in una bottiglia o scritti sulla sabbia e trova la forza per esprimersi in una metropoli deserta.
Ma molto altro ricopre l'endometrio del Far East.

Piera Braione

Hear Me

Film Forum
XVII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema/VIII MAGIS - International Film Studies Spring School

Udine/Gorizia, 16-24 marzo 2010

Hacker, Avatar e la Benemerita. *VolaVola-FlyMe* di Berardo Carboni

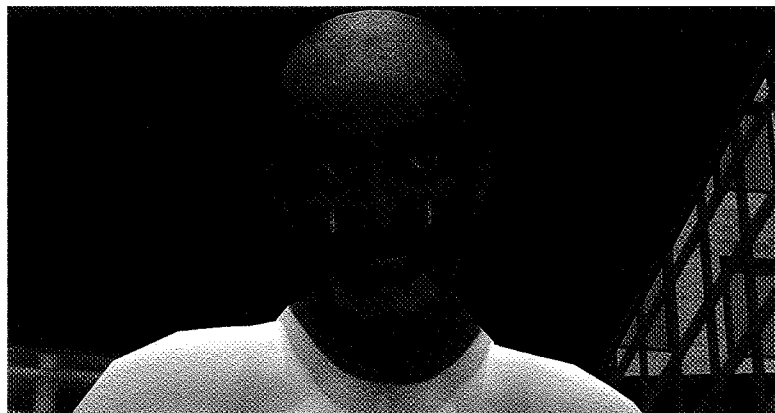
Il Film Forum di Udine/Gorizia ha avviato, ormai da qualche anno, un'esplorazione dei territori di espansione transmediale, intermediale e intramediale del cinema. In particolare la MAGIS Spring School s'occupa del rapporto fra il cinema e le arti visive. Una delle direttive perseguite è quella dell'indagine dei nuovi territori dell'immagine attraverso le declinazioni "digitali". In questo contesto viene presentato in anteprima nazionale *VolaVola* (2009) di Berardo Carboni, primo lungometraggio di finzione e narrativo interamente girato in *Second Life*.

Sorprende che una cinematografia, ed un paese, piuttosto refrattario, se non per meritorie punte d'avanguardia, alla *Geek Culture* partorisca un'opera che coglie in anticipo e non in maniera epigonale una possibilità dei propri tempi, e che questo prodotto sappia raccogliere la collaborazione e l'interesse di artisti internazionali, e creare un certo *hype* anzitutto fuori d'Italia.

In questo senso va interpretato principalmente *VolaVola*, come "operazione" d'avanguardia, prima ancora che per i suoi contenuti, che pure sono un miscuglio di passione locale, nella storia e in alcuni personaggi e situazioni (il "disturbatore" Paolini, Emilio Fede, l'emittente televisiva La7, l'emergenza democratica della situazione mediale nazionale, la stazione della Benemerita con tanto di foto di carabinieri a cavallo – riprodotti "dal vero" – e del Presidente della Repubblica, i monumenti, la stessa canzone dialettale *Vola Vola*, inno ufficioso d'Abruzzo) tipicamente italiani, e proiezione globale (la vicenda delle sorti del mondo da salvare attraverso la presa in capo della difesa dell'etica hacker e della libertà della rete, e dunque del mondo, da parte di un giovane sprovveduto – topica fantascientifica e cyberpunk in particolare, dal Neo di *Matrix* a *Lost*).

VolaVola dimostra come con soli 130.000 euro, un finanziamento locale (Cinesicilia) ed un uso intelligente del Web 2.0, sfruttando i *tools* già pronti del mondo virtuale dei Linden Lab (ma nulla osterebbe la costruzione di un film con uno dei metaversi alternativi descritti da Mario Gerosa in *Rinascimento virtuale*[1] o con *The Movies* di Peter Molyneux, o con una qualunque alta forma di *machinima*) e utilizzando *Facebook* e *MySpace* come mediatori per il casting, si può costruire un film d'animazione[2] in digitale, genere di norma dai costi del tutto incommensurabili rispetto al film di Carboni, e si può sollecitare un movimento internazionale. Fra coloro i quali partecipano al lungometraggio vi sono alcune delle personalità più note del mondo dei Linden Lab: Aimee Weber, Frank Koolhaas, lo stesso Mario Gerosa (coautore della sceneggiatura), Fau Ferdinand, Bibbe Oh, l'attrice warholiana Bibbe Hansen; il film, inoltre, è stato presentato, in anteprima mondiale a Parigi, in una sede dedicata proprio alla divulgazione della ricerca sul nuovo come la cupola della Géode, al parco della Villette.

Rispetto alle usuali, ormai stucchevoli, seppure non ingiustificate, lamentazioni dei registi italiani sulle difficoltà di produzione e distribuzione dei film nazionali, Carboni prova a sparigliare il campo e a verificare una fonte di autofinanziamento alternativa, diversa anche rispetto a quanto provato da un gruppo di cineasti illuminati che hanno tentato di "aggirare il blocco" attraverso una vocazione "interventista", ed un collaudo di strumenti di circolazione differenti rispetto alla tradizionale uscita in sala (la cessione di quote di produzione a maestranze o pubblico, la prevendita dei biglietti, la diffusione di città in città sullo stile del teatro di prosa, il digital delivery o le proiezioni in streaming, la costruzione di un tessuto di festival, cineclub, centri sociali, università, l'uscita direttamente in *home video* e in edicola). Il progetto, ormai in dirittura d'arrivo, di Carboni, è quello di girare un film gemello in *mixed reality* (30% realtà virtuale, e 70% di girato dal vero) con medesima storia e personaggi di quello girato in *Second Life* e con la partecipazione di attori *mainstream* (Alessandro Haber, Francesca Neri, Libero De Rienzo). Si può dire che il piccolo film d'avanguardia d'animazione è stato lo strumento per attivare la produzione più corposa e "convenzionale".

Ma i motivi di interesse di *VolaVola* sono già tutti nella sua versione integralmente digitale, a partire dagli stessi titoli che mostrano come dietro a ogni avatar ci siano due interpreti: chi lo "muove" ed il doppiatore. Il *mash-up* di *machinima* e *Second Life* risulta, sulle prime, disorientante[3]. La realtà "vera" rappresentata nel film, quella in cui vivono i personaggi, e quella del *Second Life*, inteso come *software* che viene utilizzato *metalinguisticamente* dai personaggi del film, coi loro computer, hanno la stessa "grana", appartengono alla stessa natura e sembrano "fondersi" l'una nell'altra. In più la sostanza immateriale che assumono questi corpi "segnici", che stanno per altro, non è differente da quella dei luoghi, altrettanto virtuali. Corpi e luoghi si confondono, ed i luoghi hanno tra "vero virtuale" (quello di *Second Life* utilizzato dai personaggi del film nei loro computer) e "falso virtuale", o meglio, virtuale che si pone convenzionalmente come reale (il mondo concreto degli avatar, che è una mimesi di quello reale, *sub specie* "cartoonesca"), una corrispondenza: lo dimostra la scena dove l'avatar-Haber, entrato in contatto con la comunità degli "elfi", mangia un fungo ed ha delle allucinazioni, che trasformano il paesaggio, ai suoi occhi, in una surrealtà pastello sullo stile della fabbrica di Willy Wonka del film del 1971: tale territorio non sembra discostarsi nella sua "materia", nella sua "essenza", nella sua "grana", da tutto il resto della realtà, quella che vorrebbe porsi come "vera" e non allucinogena, ripresa nel resto del film attraverso il motore di *Second Life*.

VolaVola

Ma lo straniamento aggiunge possibilità di perforazione dei limiti del visibile prima accessibili solo a costo di estenuanti *tour de force* tecnici. È possibile riprodurre rese simili al celeberrimo piano sequenza finale di *Professione reporter* (1975) di Antonioni con una certa scioltezza e accentuandone gli effetti perturbanti. Esistono almeno tre luoghi nel film in cui questo avviene: nel lungo avvio, in cui si parte da immagini "dal vero" per "uscire dalla cornice" (che dava un effetto di falsificazione: le immagini vere in realtà erano quelle "fittizie" della riproduzione di un programma documentario entro un televisore), e giungere in un bar, fino all'esterno, all'intradosso di una volta di un ponte; nella scena della stazione dei carabinieri, dove la macchina da presa indietreggia percorrendo una profondità "tangibile", per poi "uscire" da una cornice e ripercorrere un'identica misura: si trattava di uno specchio dal quale si "emergeva" senza percepire il distacco tra immagine riprodotta e reale; e infine nell'ospedale dove la gravità viene abbattuta con la macchina da presa virtuale che si sofferma su alcuni avatar, per poi fluttuare nell'aria e inquadrare il tetto, ruotare di 90 gradi, e mostrare altri personaggi "fissi in terra", frontalmente al piano di ripresa, sulla parete superiore che è divenuta un pavimento (sarebbero dovuti essere in teoria a testa in giù o coi capelli scompigliati dall'attrazione terrestre...).

In ultimo, una nota sulla "politicità" e "localizzazione" italiana del film. Come prima aveva fatto *Shooting Silvio* (2007), col suo tono furente, questo film di Carboni "avverte un'atmosfera" sociale dell'Italia che gli è contemporanea: il distacco e rifugio in una dimensione alternativa – quella dei nuovi *media*, meno spietati e più democratici dei vecchi – che sembra essere divenuta l'unica forma di resistenza alla morsa mediatico-politica cui è sottoposta la realtà nazionale.

Federico Giordano

Note

1. Cfr. Mario Gerosa, *Rinascimento virtuale*, Roma, Meltemi, 2008.
2. Sebbene il termina "animazione" sia di discutibile applicazione alle tecniche di *machinima*. Con le parole dello stesso Carboni, che illustrano anche il senso dell'operazione economica, che è parte della poetica registica e dell'estetica del film: "Si inaugura una nuova strada, un nuovo genere, che non è cinema dal vero ma neanche animazione, è una sorta di teatro di burattini virtuale in un contesto interattivo il cui stage, grazie alla Rete, è il mondo intero. Il fatto che personaggi e scene sono preesistenti e reperibili nel web riduce enormemente i costi di lavorazione. Questo tipo di cinema è destinato ad avere successo anche per questo, perché è interattivo ed è economico" Berardo Carboni in Matteo Marelli, *MACHINIMA*, in http://www.nocturno.it/news/machinima.
3. È l'opinione di Bruce Sterling, per il quale l'italianità del film è uno dei parametri dello straniamento: *Vola Vola by Berardo Carboni*, in http://www.wired.com/beyond_the_beyond/2009/09/vola-vola-by-berardo-carboni/.

LX Internationale Filmfestspiele Berlin
Berlino, 11-21 febbraio 2010

Sessant'anni tra il passato, il presente e il futuro del cinema

I festival del cinema sono un'invenzione novecentesca. A balzare agli occhi è subito un dato: le tre manifestazioni cinematografiche più rinomate a livello internazionale, Cannes, Venezia e Berlino, hanno tutte superato il venerabile traguardo della sessantesima edizione. Al di là di mere notazioni cronologiche e storiografiche, questa constatazione potrebbe forse stimolare interessanti riflessioni sull'evoluzione dei festival nel corso di oltre mezzo secolo di vita, o magari aprire un dibattito sull'utilità e il significato che assumono queste manifestazioni nell'attuale società virtualizzata e globale, dove la visione cinematografica è sempre più divenuta un'esperienza parcellizzata e individuale.
Si tratta tuttavia di considerazioni che esulano dall'ambito di questo articolo. Tanto più che la ricorrenza della sessantesima Berlinale sembra essere stata concepita dal direttore Dieter Kosslick soprattutto come un momento celebrativo, dove la critica all'esistente e l'interrogazione sul futuro della Settima arte hanno ceduto in gran parte il posto a una commemorazione del passato, rivissuto comunque mai in modo puramente nostalgico, ma sempre secondo un'ottica critica e dialettica. A partire da uno degli eventi simbolo della manifestazione: la proiezione di una versione inedita di *Metropolis*[1], svoltasi presso la Porta di Brandeburgo di fronte a un pubblico infreddolito quanto entusiasta. Un evento che, anche a livello iconografico e simbolico, intreccia strettamente la storia del cinema con quella della capitale tedesca. A trasudare storia del resto sono i luoghi stessi del festival, il cui cuore si snoda lungo Potsdamer Platz attraverso un itinerario al confine tra Est e Ovest, dove ancora riecheggiano le celebrazioni per il ventennale della caduta del Muro. Non stupisce, dunque, che la sezione retrospettiva di quest'anno ripercorra le tappe salienti della storia della Berlinale attraverso una selezione di quaranta titoli curata da David Thomson, con capisaldi come *Fino all'ultimo respiro* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960) e *La notte*[2] (Michelangelo Antonioni, 1961). Tuttavia anche la sezione competitiva del festival ha dimostrato di non essere dimentica del passato[3], privilegiando spesso autori che avevano già fatto la loro comparsa sul palcoscenico della Berlinale. È senza dubbio significativo che il vincitore mediatico di questa edizione sia stato l'esiliato Roman Polanski, premiato con l'Orso d'argento alla regia per *L'uomo nell'ombra* (*The Ghost Writer*, 2010). Un riconoscimento doppiamente simbolico, non solo perché la fortuna del genio polacco s'è intrecciata con quella del festival[4], ma perché il film in questione è un thriller classico che omaggia la storia del genere, in particolare la lezione hitchcockiana[5]. E se si considera che il film ad aprire la prima edizione del festival di Berlino è stato *Rebecca, la prima moglie* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940) non si può che riflettere ironicamente (proprio come fa Polanski...) sui corsi e i ricorsi storici.
Quanto scritto finora non deve però lasciar intendere che la sessantesima Berlinale sia stata un'edizione ripiegata retrospettivamente su se stessa, incapace di porsi interrogativi e di sondare nuove tendenze artistiche e produttive. Vi sono intere sezioni del festival, come *Panorama* e in particolare *Forum*, ma anche *Generation* (che però rivolge soprattutto uno sguardo all'infanzia), in cui si privilegia la vocazione per l'inedito e lo sperimentale. Impossibile tracciare una *summa* tra le centinaia di proposte collaterali, ma va per lo meno sottolineato come la Berlinale non abbia mancato di mettere in risalto una rinnovata vocazione verso il *reale*, in particolare attraverso il genere documentario cui è stato dedicato un focus nella sezione *Forum*. Anche l'Italia, da questo punto di vista, si è distinta grazie al prezioso *La bocca del lupo*, esperimento di Pietro Marcello che si situa in maniera del tutto unica al confine tra cronaca, storia e poesia[6].
Anche la selezione di titoli in concorso, pur nella loro eterogeneità, sembra essere accomunata da una generica volontà di rappresentare la realtà, che viene indagata sotto molteplici aspetti (dall'analisi storica e politica alla dimensione più individuale e familiare) ma sempre in maniera problematica e anticonvenzionale. Basti citare due esempi tra loro contraddittori. Il primo è *Exit Through the Gift Shop*, unico documentario nella sezione fuori concorso, che segna l'incursione dello *street artist* Banksy nel cinema con un'opera dal piglio ironico e iconoclasta nei confronti delle convenzioni del genere. Il secondo è *Howl* (2009) di Rob Epstein, che ricostruisce il processo per oscenità intentato contro l'omonimo poema di Allen Ginsberg, rileggendo in chiave sperimentale le coordinate del film biografico. Un certo tipo di realismo naturalista pervade *Honey* (*Bal*, 2010) del turco Semih Kaplanoglu, vincitore dell'Orso d'oro, che deve aver ammaliato il presidente della giuria Herzog per la sua rappresentazione vitalistica e quasi "animista" della Natura. Ed è probabile che per le medesime ragioni sia stato conferito un doppio riconoscimento[7] anche a *How I Ended this Summer* (*Kak ya provyol etim letom*, 2010) di Alexei Popogrebsky, elegia russa criptica e visionaria sull'isolamento di due uomini in una base artica. La Storia entra di petto nella sezione competitiva con due titoli: il pedestre e involontariamente grottesco *Jew Süss: Rise and Fall* (*Jud Süss - Film ohne Gewissen*, 2010), tentativo fallito di Oskar Roehler di ricostruire le genesi del film di propaganda nazista *Süss l'ebreo* (*Jud Süss*, Veit Harlan, 1940); e lo spietato *Caterpillar* (*Kyatapirâ*, 2010) senza dubbio l'opera più sottostimata dell'intero festival, coraggioso atto d'accusa del maestro Koji Wakamatsu contro lo sciovinismo giapponese responsabile delle atrocità della seconda guerra mondiale.
Scorrendo i titoli in concorso e fuori concorso della sessantesima Berlinale sembra però che il nucleo tematico privilegiato sia soprattutto uno: la *famiglia*, dipinta sempre più come un centro disfunzionale, critico, dai contorni incerti. Dalla compagine statunitense emerge un ritratto che oscilla dalla crisi identitaria degli anodini *Greenberg* (2010) di Noah Baumbach e *Please Give* (2010) di Nicole Holofcener, passando per la ricerca della stabilità di una famiglia atipica nel solare *The Kids Are All Right* (2010) di Lisa Cholodenko, fino alla schizofrenia dell'America sudista degli anni Cinquanta in *The Killer Inside Me* (2010) di Michael Winterbottom. I danesi *Submarino* (2010) di Thomas Vinterberg e *A Family* (2010) di Pernille Fischer Christensen continuano a riproporre stancamente i moduli del melodramma famigliare, ancora segnati dalla cicatrice del Dogma. Al contrario il fermento in seno al cinema rumeno è confermato da *If I Want to Whistle, I Whistle* di Florin Serban (*Eu cand vreau sa fluier, fluier*, 2010), racconto carcerario pugnace e scabro insignito del Premio della giuria. Sono i dissidi di matrice religiosa a incidere invece nelle relazioni interpersonali del bosniaco *On the Path* (*Na putu*, 2010) di Jasmila Zbanic, del turco-tedesco *Shahada* (2010) di Burhan Qurbani e del bollywoodiano *My Na-*

How I Ended This Summer

Howl

me Is Khan (2010) di Karan Johar. Ad aprire e chiudere il festival due ritratti di famiglia asiatici: *Apart Together* (*Tuan yuan*, 2010) di Wang Quanan, rigorosa storia di separazioni generazionali sullo sfondo del dissidio politico tra Cina e Taiwan, e *About Her Brother* (*Otôto*, 2010) del veterano Yôji Yamada, che tinteggia con il consueto amore per la tradizione la figura di un fratello disallineato dalla propria genealogia e dalla cultura dominante.
Dalla visione congiunta dei titoli in programma emerge insomma una raffigurazione caleidoscopica dell'attuale scenario sociale. Uno sguardo d'insieme che non si sarebbe potuto cogliere se non attraverso l'esperienza collettiva della fruizione festivaliera. Le manifestazioni cinematografiche, dopo tutto, dimostrano ancora un'utilità e un senso, anche quando hanno superato i sessant'anni d'anzianità.

Roberto Castrogiovanni

Note

1. Che con i suoi 147 minuti di durata restituisce il capolavoro di Fritz Lang quasi al suo stato integrale.
2. Ma al tempo stesso non si è dimenticato neppure di omaggiare personalità strettamente incardinate nel cinema tedesco come l'attrice Hanna Schygulla e il regista e sceneggiatore Michael Kohlhaase.
3. Considerato anche che la presidenza della giuria è stata affidata al nume tutelare del cinema tedesco Werner Herzog.
4. A partire dal Premio della giuria vinto da Roman Polanski per *Repulsion* nel 1965 e dall'Orso d'oro assegnato a *Cul-de-sac* nel 1966.
5. Del resto anche l'altro "film evento" della kermesse, *Shutter Island* (2010) di Martin Scorsese, è un thriller che ripercorre in maniera enciclopedica (e forse troppo pedissequa) la storia del genere.
6. Degno di nota è anche lo stile impressionistico e ricco di naturalezza de *La pivellina* di Tizza Covi e Rainer Frimmel, delicato racconto di strada presentato nella sezione *Generation*.
7. Il film ha ricevuto l'Orso d'argento per la miglior interpretazione maschile, conferito *ex aequo* ai due interpreti protagonisti Grigori Dobrygin e Sergei Puskepalis, e il premio *Camera* per il contributo artistico.

E c'era l'amore nel ghetto, nella prigione, nel ventre della città

La bocca del lupo (Pietro Marcello, 2009)

La bocca del lupo di Pietro Marcello è una storia d'amore che rivela gradualmente gli oggetti del suo desiderare. È tutto sotto i nostri occhi già dalle prime scene – il mare, l'orizzonte, le aree industriali e portuali, gli stretti palazzi e la Lanterna (è Genova), una moltitudine silenziosa e inconsapevole ai margini della società organizzata – ma noi ancora non li riconosciamo come protagonisti. In questa costellazione sarà l'ingresso di un uomo dai tratti marcati e dalle movenze da animale che fiuti il pericolo a fare da *trait d'union* tra i tanti livelli del film, perché – come è stato sottolineato e lodato dai critici e dai giurati di prestigiosi festival dove gli sono stati assegnati importanti riconoscimenti[1] – *La bocca del lupo* riesce a dare ragione a intenti diversi e a seguire un'estetica non "con formattata" al linguaggio audiovisivo abituale. Il film ripercorre il destino di due amanti, documenta una parte di storia di una città e distilla dalle immagini di repertorio e da quelle amatoriali il loro potenziale astratto e sperimentale. Tra i generi percorsi (il *noir*, il melodramma, l'indagine sociale) Enzo[2] è il traghettatore.
Tornato a casa dopo molti anni in carcere, il suo habitat è cambiato, ma non è solo. Una voce – che non è la sua ma che parla *di lui* e in seguito *con lui* – rivela il loro forte legame. Melliflua, rotonda, poco virile ma neanche univocamente femminile, questa voce alquanto ambigua e non attribuita, vagando alla ricerca di un padrone, crea tensione e incarna appieno le caratteristiche dell'*acousmètre*[3]. Le singole parole risuonano quanto più l'atmosfera è rarefatta e sonnambolica perché Marcello lascia che si avvicendino, come associazioni oniriche, materiali filmici di diversa provenienza, epoca, formato, stato di conservazione[4]. Siano esse a colori o in bianco e nero, di interni o di esterni, il regista decide che queste immagini siano accompagnate da sonorità ridotte all'essenziale, grappoli di tocchi al pianoforte registrati e ritrasmessi a ritroso come da dentro una bolla o sotto una campana di vetro che ci protegge[5]. Di tono meditativo è la carrellata sul lungomare di Genova, nella quale appare il palazzo della Stazione Marittima: la sequenza è tratta da una pellicola degli anni Sessanta[6] ma in virtù dell'intervento cromatico successivo operato da Marcello essa si potrebbe situare a metà strada tra *Paris qui dort* di René Clair (1924) e le fotografie dei fratelli Alinari (ma è anche un omaggio del regista al suo film precedente, *Il passaggio della linea*, 2007, nel quale guardava l'Italia delle stazioni dal finestrino dei treni): la modularità della facciata dell'edificio e la totale assenza di figure umane nei paraggi si impongono come un momento di verità immanente.
Altrove, tramite la reiterazione, si imprime nella memoria l'immagine di bagnanti che saltano in acqua, fotogrammi, questi, degli anni Trenta[7]; una leggera accelerazione rispetto alla velocità originaria fa cogliere tutta la grandiosità del varo di un transatlantico, e siamo nel 1926[8]: sono questi degli esempi di scelte di montaggio – opera sensibile e colta di Sara Fgaier – che, partendo dalla citazione di atmosfere cinematograficamente connotate

La bocca del lupo

come i polizieschi francesi anni Cinquanta o le avanguardie storiche, lascia che prendano forma nuove combinazioni e – come lampi nella notte – insegne datate diventano dettagli da inseguimenti *pop*.
Anche da materiali normalmente non degni di nota come quelli dei cineamatori della domenica, sia pure con i loro maldestri tentativi di ripresa e le loro incertezze drammaturgiche, si può cogliere un'Italia rovinata dalla speculazione edilizia del boom economico. La prospettiva nostalgica di un uomo che non ritrova il suo passato si allarga quindi al destino e al declino delle metropoli occidentali, e all'inevitabile riflessione sulla morte.
I momenti chiarificatori – almeno a livello della trama – vengono rinviati e la tensione narrativa tenuta viva, culmina nel momento dell'intervista-confessione, dove lo svelamento è totale. Ripresi frontalmente senza stacchi per 12 minuti, quasi una coppia etrusca che si appresti a compiere il viaggio al regno dell'eterno (la pellicola renderà possibile questo viaggio registrandone davvero tutto: titubanze, trepidazione, entusiasmo, narcisistica voglia di farsi ascoltare, riflessione profonda e disillusa), Mary e Enzo si compiacciono a ricordare come si sono conosciuti e come hanno superato momenti difficili. Apprendiamo che lei è transessuale e che i dialoghi che hanno percorso tutto il film sono stati registrati su nastri magnetici e hanno tenuto vivo il loro amore negli anni di carcere. Mentre petulanti cagnolini si agitano come bambini impazienti e vengono zittiti dal gesto minaccioso del patriarca Enzo, è curioso notare come i due amanti, che hanno avuto una vita decisamente non convenzionale, nutrano ancora ingenue pretese fusionistiche: "dobbiamo diventare una cosa sola". Lei ha difficoltà a vedersi come soggetto sessuale univocamente determinato: nel momento di maggior apertura emotiva della conversazione, quando rievoca come è rimasta infatuata dall'aspetto di lui, è vittima di interferenze che la fanno sbagliare negli accordi dell'aggettivi: "Sono rimasta colpito dalla sua bellezza"[9].
Se per il regista l'incontro nei carruggi genovesi con l'ex detenuto siciliano Enzo Motta è stato il momento che ha dato al film una svolta imprevista[10], la partner di lui, Mary Monaco, ne ha determinato l'indirizzo poetico. C'è un'immagine che svela tutta l'ambiguità intrigante di questa borghese decaduta, riservata e vestita di fiocchetti e caschetti; in quella sequenza che Marcello ha più volte definito come il *sogno collettivo* (la casetta in campagna, l'orto...), Mary è appoggiata a Enzo, così fragilmente iperfemminile nell'idealizzazione del suo uomo, le gote arrossate di chi si sta rosolando al calore del *partner*, e al tempo stesso *silhouette* muscolosa in posa plastica come un marinaio di Jean-Paul Gauthier. Forse è proprio questa elasticità dei ruoli, come delle apparenze, la giusta attitudine per solcare le acque tumultuose della vita.
Il cerchio si chiude: questo è stato, in una città. La campana di vetro si alza, la lente d'ingrandimento si distacca da questa porzione di mondo, dai due che si muovono all'unisono e da quelli che si arrabattano nello sfondo di una città come altre, tutti tesi alla ricerca della felicità.

Francesca Esposito

La bocca del lupo

Note

1. Il film ha ottenuto Premio di miglior film, Premio Fipresci al Festival Giovani di Torino; Teddy Award come miglior documentario gay-lesbico, Caligari-Preis alla Berlinale; Premio della giuria internazionale SCAM al Cinéma du Réel; Premio della giuria internazionale, premio SIGNIS al Festival di Buenos Aires BAFICI; Miglior documentario al Bozner Filmtage; Premio della giuria al Filmaker di Milano; Premio De Seta al Bari Film Festival; David di Donatello per il miglior documentario di lungomentraggio; Nastro d'Argento.
2. Vincenzo Motta non è il primo individuo ad esser colto in primo piano nel film ma quello che per una innata fotogenia si imprime nella nostra memoria; è poi la storia di Enzo ad essere rievocata dalla compagna di lui.
3. Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma Livres, 1984, p. 35.
4. Sono sequenze di pellicole ritrovate da Sara Fgaier in archivi, cineteche e depositi privati di materiali audiovisivi.
5. Ci sono nel film tante "bolle" o microcosmi nei quali individui diversi si rifugiano: le caverne della cornice del film, che ospitano i poveri d'oggi (le famiglie rom o i barboni sotto i ponti) e in senso metaforico un'umanità non ancora emancipata dalla spietatezza della Natura e dagli istinti; l'appartamento di Enzo e Mary, dove regna l'*horror vacui* a riprova della loro paura a muoversi in territori non controllabili (per loro la vita vera è più difficile da vivere rispetto alla prigione, sentita come "bolla temporanea"); lo spazio protetto del convento nel quale si muovono Padre Serafino e i frati che aiutarono Enzo (l'espulsione da quella bolla verso la vita è sottolineata dalla ripresa che allunga il corridoio sul quale Enzo è già passato – per andare a salutare un frate, prigioniero di un'ulteriore bolla, in questo caso isolante, la demenza – e dal dato reale del rumore assordante del traffico esterno che lo investe). Luoghi uterini *par excellence* sono le alcove delle prostitute sulla cui soglia vegliano loro, sedute su sedie impagliate a riposare un po' le gambe stanche, svagate in conversazioni spiritose. E naturalmente, tra i tanti luoghi protettivi paradossalmente c'è anche la *bocca del lupo*, espressione che suggerisce un luogo, sì, potenzialmente pericoloso, ma al quale non ci si può sottrarre se si vuole cogliere la sfida della vita; trovarvisi dentro è quindi l'occasione per dimostrare le proprie capacità.
6. La sequenza citata è stata reperita all'Archivio Ansaldo di Genova e fa parte del film di Valentino Orsini *Sopraelevata, una strada d'acciaio*. Questo film del 1964 contiene anche la frase del poeta Franco Fortini ("Questo è stato, misura della notte, del lavoro, del riposo, della luce, dell'ombra, questo è stato una volta in una città") che, rielaborata, chiude la cornice del film *La bocca del lupo*.
7. *Pegli, tuffi dal trampolino* del cineamatore Santo D'Asso.
8. *Varo dell'Augustus*, 1926, Archivio Ansaldo.
9. Alla luce di questa confusione , che rivela come Mary percepisca come fluida e intercambiabile la sua immagine interiore, sembra davvero appropriata (oltre che meritata come tutti i premi finora riscossi dal film) l'assegnazione a *La bocca del lupo* del riconoscimento Teddy Award della Berlinale che quest'anno era ispirato al motto *mein Name ist Mensch* (Il mio nome è *essere umano)*, espressione tratta da una canzone dello *chansonnier* gay tedesco Rio Reiser. La Berlinale gli ha reso omaggio facendo eseguire il suo brano da un cantante ragazzino dalla voce virile ma dai tratti delicatissimi, tanto per rimanere nel gender – "Grenzen"- bender!
10. Ricordiamo che i gesuiti della Fondazione San Marcellino del capoluogo ligure avevano commissionato a Pietro Marcello un documentario sulle realtà dei più umili e sulla storia collettiva della loro città. Solo successivamente, durante i primi sopralluoghi su Genova (come avvenne durante la lavorazione del precedente film, quando fece la conoscenza di un anziano che viveva da trent'anni sui treni) il regista entra empaticamente in contatto con un marginale, "volto e baffo" da cinema, che determinerà gli sviluppi *fiction* del progetto.

XXXIX International Film Festival Rotterdam
Rotterdam, 27 gennaio-7 febbraio 2010

Cinema "ricaricato"

Una moneta rotola, rotola ancora, e cade. Caduta, una faccia rimane visibile, e l'altra invisibile.
Questa folgorante metafora della Storia (che unisce insieme il fatto che venga scritta solo dai vinti, e la sua assoluta dipendenza dagli imperativi dell'economia) apre *Vapor Trail (Clark)* (John Gianvito, 2010), uno dei film migliori di una delle migliori sezioni dell'ultimo festival di Rotterdam, *After Victory*. Una rassegna di film di guerra, che si concentra in particolare su quattro conflitti (più un'appendice jugoslava): Israele - Libano agli inizi degli anni Ottanta, Cina - Giappone negli anni Trenta, l'indipendenza algerina dalla Francia a cavallo dei Sessanta e l'invasione statunitense delle Filippine all'inizio del Novecento. È su di quest'ultima, e sulle devastanti conseguenze che ancora oggi essa fa pesare sull'arcipelago, che si concentrano le quattro ore di documentario di Gianvito a fianco di alcuni eroici volontari che tentano di riparare all'irreparabile disastro ecologico che gli americani si lasciarono alle spalle abbandonata la presa sulle Filippine. Una "immersione in apnea" gomito a gomito in cui *davvero* (e non per retorica mediatica alla Michael Moore) l'*engagement* e l'informazione si fanno indistinguibili. Perché, naturalmente, fra le altre cose si tratta anche di riportare alla luce ciò che la Storia schiaccia e cancella: la faccia nascosta della moneta. Buona parte di *After Victory*, di fatto, segue questo spirito. Per esempio in *Where is Where?* (Elja-Liisa Ahtila, 2009), mediometraggio in quadruplo *split screen* sui fantasmi dell'Algeria che ritornano nel presente; il trauma (anche bellico), la sua rimozione, e il conseguente senso di colpa, è innanzitutto questione di *spazio*, è questione d'impossibilità a vedere tutto con un unico sguardo. È proprio questo limite che la regista (proveniente con tutta evidenza dalla video-arte) ci sbatte in faccia con il suo schermo spezzato in quattro, e con le sue ramificazioni narrative che si accavallano liberamente in parallelo.
Ahimé, questo limite vale non solo per lo schermo quadripartito, ma anche per ciò che gli sta intorno: il festival stesso. L'offerta, a Rotterdam, eccede largamente le capacità umane di assimilazione su una scala ridotta a dieci giorni. Oltre a *After Victory*, e alle varie competizioni di lunghi e cortometraggi, troviamo numerose sezioni parallele. Fra di esse, un omaggio a Kiju Yoshida che purtroppo non fuga i sospetti di eccessivo formalismo che gravano sull'autore giapponese. Tuttavia, i sette film mostrati confermano che i talenti di Yoshida non si riducono al cerebralismo di *Eros Plus Massacre* (*Erosu purasu gyakusatsu*, 1969), la sua opera più famosa; quando la sua mania di disorientare attraverso la composizione del quadro abbandona un po' il partito preso modernista, ne escono anche gioielli come lo straordinario *A Story Written with Water* (*Mizu de kakareta monogatari*, 1965), film che segue un'andatura ritmica tutta sua, e che sposa l'apatia del protagonista per lasciare scivolare la valanga di invenzioni visive che affollano ogni inquadratura in un'indifferenza ovattata, capace di trasmettere un subdolo, onirico, enorme fascino.
Altre intelligenti incursioni nel passato compiute dall'ipertrofica programmazione: il più dimenticato degli esordi di Nouvelle Vague – Metz permettendo – ovvero *Adieu Philippine* (Jacques Rozier, 1960), o addirittura *Delitto perfetto* (*Dial M for Murder*, Alfred Hitchcock, 1954) in 3D con gli occhialetti. Ma queste e altre riproposte non smentiscono la vocazione originaria del festival, che è votata alla scoperta, e alle generazioni più giovani. Anche al di fuori del concorso (i *Tiger Awards*, per i quali competono opere prime e seconde), vengono seguiti (soprattutto all'interno della sezione *Bright Future*) film dopo film, registi dalla carriera ancora "fresca" ma particolarmente promettente. Ad esempio, Hitoshi Matsumoto, che sorpassa il già delirante esordio *Big Man Japan* (*Dai-Nihonjin*, 2007) con una specie di remake di *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) in cui l'evoluzione cosmica è dettata non dalle peripezie di un monolite nero, ma dal modo in cui un improbabile clown rinchiuso in una stanza bianca riesce a vedersela con una miriade di genitali di angeli che sporgono dai muri (*sic*). *Spectrum* è invece un ponderoso contenitore in cui cineasti perlopiù già "installati" e maturi, espongono le loro ultime opere, più o meno presenti (spesso meno) nel circuito festivaliero "che conta" dell'anno precedente. È qui che si è rivisto *At the End of Daybreak* (*Sham moh*, Ho Yuhang, 2009), già premiato a Locarno, riuscitissimo tentativo di "stirare" il peculiare minimalismo della "scuola malese" (se così si può dire), di farlo deviare e sottoporlo a sbandamenti controllati per ricavarne una nuova linfa narrativa e una forma davvero strana e poco battuta d'ironia. La presenza di Ho non è casuale: il suo nuovo progetto è coinvolto in *Cinema Reloaded*, una delle tante attività del festival sui piani produttivo e distributivo; chiunque, versando una cifra a piacere sul sito www.cinemareloaded.com, può diventare letteralmente co-produttore del futuro film (ed eventualmente ricavarne la debita percentuale...) di Ho Yuhang, Pipilotti Rist o Alexis Dos Santos. La lista però si allungherà qualora *Cinema Reloaded* e i suoi progetti dovessero ingranare.

A Story Written with Water

Ancora in *Spectrum*, spicca l'esperimento di teatro filmato *A Walk Worthwhile* (*Dobre placená procházka*, 2009) del sempreverde Milos Forman, ovvero le riprese di un'operetta jazz che Forman stesso ha messo in scena al Teatro Nazionale praghese: sulla carta il film più noioso del mondo, sullo schermo un altro magnifico esempio dello stile "coordinativo" del regista ceco, che aggiunge dettaglio a dettaglio, dissimulandone sornione la sintesi e l'orchestrazione. Altro grandissimo non più giovane, ma ahimè dimenticato, il serbo Zelimir Zilnik arremba la leggerezza e le potenzialità del digitale per mescolare documentario e fiction; il suo *The Old School of Capitalism* (*Stara skola kapitalizma*, 2009) restituisce non tanto ciò che ne è della Serbia in balìa del capitalismo globalizzato, ma *le contraddizioni* di tale situazione: procede facendo rivivere alle persone incontrate per strada le loro stesse esperienze socio-economiche vissute e raccontategli, e le organizza in un diabolico sistema di *rovesciamenti*, incastrati in modo da creare una progressione costantemente spiazzante – ed esilarante. Se esiste oggi un cinema materialista, è questo (ma occhio allo stupendo documentario di Li Ying *Yasukuni* del 2007, presentato in *After Victory*).
Spiazzante è anche la durata dell'ultimo Lav Diaz: non sette ore o undici, ma una sola. In *Butterflies Have No Memories* (*Walang alaala ang mga paru-paro*, 2009) il suo cinema si contrae fino a sfiorare l'istante più evanescente di tutti: il presente. Sì, perché non c'è *nulla* che possa, al pari della sua miniera dismessa che ha gettato nell'inoperosità i protagonisti, dare un'immagine adeguata del mondo di oggi, che sopravvive a se stesso e al sistema economico che fu, e che non può più tornare. Esaurito il circuito omeostatico ("capitalista") dell'azione, rimane solo lo spazio e la sua spettralità: da cui, i lunghi indugi sul caseggiato deserto intorno all'ex miniera. Dopo l'azione, rimane solo un cinema che trascura il racconto e la progressione degli eventi, per concentrarsi solo sulla loro *estensione*. Non c'è azione in questo film, ma solo un tentativo di rimettersi in azione (di rapire una canadese di origine filippina lì di passaggio, per reagire alla sopraggiunta povertà). Tentativo che fallisce, si blocca, si sospende, perché il mondo non si cambia più; al massimo, si può assistere al suo sollevarsi in immagine: le continue foto scattate dalla canadese. O le farfalle che, non viste, si levano dalle piante nel mezzo del tentato rapimento, interrompono l'azione e la precipitano nella contemplazione estatica di ciò che si dilegua all'istante: il tempo.

Marco Grosoli

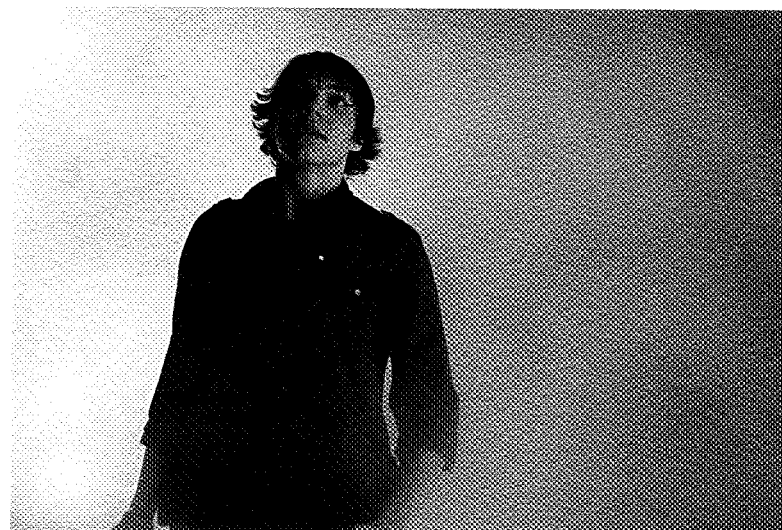
XII Future Film Festival
Bologna, 26-31 gennaio 2010

La trasparenza dell'orrore
The Hole (Joe Dante, 2009)

Il Future Film Festival di Bologna 2010 ha mostrato due anime apparentemente inconciliabili. Da una parte, gli annunci dei direttori intorno al rischio di chiusura del festival a causa dei sempre più consistenti tagli al budget da parte delle istituzioni; dall'altra, lo sguardo alle nuove tecnologie, dominate dagli effetti di tridimensionalità via via schiaccianti nei confronti degli altri ritrovati tecnologici. In che senso i due discorsi appaiono contraddittori? Il fatto è che le manifestazioni cinematografiche e i festival generalmente intesi si trovano nel *cul de sac* di avere come massimi sostenitori gli enti locali, i quali – sforbiciati sino al grottesco dalle finanziarie anno dopo anno – si trovano a tagliare ciò che considerano superfluo, ovvero la cultura, e la cultura visuale in particolare. D'altra parte, anche i festival sono fortemente ancorati alle forme tradizionali, non solo di finanziamento ma anche di fruizione pubblica. Il Future Film Festival ne è esempio lampante: espone un mondo in cui i new media stanno dissolvendo le pratiche di visione degli audiovisivi in una rilocazione sempre più selvaggia, ma è ancorato alle sale cittadine, alle proiezioni tradizionali, ai luoghi municipali per mostrare i prodigi dell'informatica e dell'animazione. Insomma, non è colpa di nessuno, tuttavia bisognerebbe riflettere a fondo su quali forme proporre per futuri eventi.

Intanto, come si diceva, il 3D la fa da padrone. Le tavole rotonde, anche dentro al festival, tracciano scenari che spesso corrispondono a osservazioni più o meno credibili della sfera di cristallo. La proiezione di *The Hole 3D*, dell'imbattibile Joe Dante, mostra che siamo già giunti alla contro cultura della tridimensionalità. Laddove *Avatar* (James Cameron, 2009) costruisce un universo iconografico autonomo e arredato, in totale sintonia con la fruizione in rilievo, *The Hole* rifiuta la corsa al perfezionismo e si propone come metafilm (tipico di Dante) intorno all'intima semplicità, o trasparenza, dell'orrore. Come se stesse attraversando gli ultimi due decenni di horror – escluso il torture – Dante affianca spettri in stile J-horror e pupazzi assassini, zombi e diavoli, in un rutilante spettacolo a gradazione quasi famigliare. Il 3D, secondo Dante, deve essere ricollocato nel luogo in cui è nato, ovvero come pura *attrazione* emozionale, legata al senso infantile di stupefazione naif. A un certo punto – tanto per chiarire l'aspetto teorico del film (altrimenti un innocuo raccontino per adolescenti cinefili) – i giovani protagonisti, per scandagliare lo strano pozzo buio senza fondo trovato nel garage, calano nel buco nero una telecamera legata a una corda. Il periscopio audiovisivo è incaricato di riprendere, nel nero assoluto, nel mistero totale, ciò che l'occhio non raggiunge e ciò che si nasconde al buio. Una metafora perfetta del regista dell'orrore e dell'occhio della macchina da presa nel cinema fantastico: un'avventura esplorativa nella spelonca dove nascono tutte le storie di paura possibili. E infatti a un certo punto, dentro al pozzo, ci siamo noi spettatori, che guardiamo (in 3D) verso l'alto, scorgendo un foro luminoso su cui si affacciano i personaggi curiosi. Ribaltamento geniale, che vale il film, segnato da un autorialismo tanto riconoscibile quanto infantilizzato.

In effetti, però, il punto sembra proprio questo. Ci si deve chiedere se l'enfasi nei confronti della novità introdotta dal 3D digitale di nuova generazione non vada ridimensionata. Non si tratta, invero, di ridurre la portata della terza ondata della stereoscopia al cinema – già da ora ben più solida e rilevante della prima, occorsa negli anni Cinquanta, e naturalmente della seconda, avvenuta tra anni Settanta e Ottanta – quanto piuttosto di invertire il cannocchiale da cui osserviamo gli avvenimenti.

Il 3D appartiene alla storia delle innovazioni tecnologiche tese a potenziare la sala cinematografica, non il contrario (ovvero la storia delle pratiche spettacolari volte a *far uscire* dalla sala gli spettatori, o quanto meno a operare in territori limitrofi, dai movie park agli Imax, dagli iPhone alle immagini su superfici urbane, etc). Si tratta, a ben vedere, di una vecchia storia, che prende vita proprio negli anni Cinquanta, da quando cioè, la televisione (prima) e gli altri mass media audiovisivi (poi) hanno via via rischiato di mettere in crisi il consumo di film in sala. Technicolor, formati panoramici, stereofonia e stereoscopia, ora informatica digitale ed effetti speciali, servono ognuno a potenziare uno spettacolo tutto sommato anziano e tradizionale come quello del cinematografo. Ecco perché, in questo scenario, prende corpo una sorta di difesa e di rilancio del *carisma* del cinema, della funzione sociale (e culturalmente nobilitata) dell'andare a vedere un film in sala. Il 3D deve essere ricollocato con attenzione: non più la disgregazione definitiva della storia del cinema nel nome del luna park e del videogame prestato alla sala, bensì la riconfigurazione del comparto cinematografico

The Hole

tradizionale attraverso lo sfruttamento di elementi tecnologici innovativi.

Di tutto questo il FFF sembra accorgersi nelle pieghe del programma. Anche in un festival di questo tipo – se esistesse una vera e propria *critica della programmazione* (ovvero una branca della critica che si occupa di *interpretare* la programmazione e i palinsesti e i significati nascosti di ogni selezione) – si scorgerebbero le contraddizioni della contemporaneità. L'*evento* Future Film Festival, che euforizza la multimedialità e abbraccia senza angoscia la ricchezza del territorio transmediale sempre più proliferato, sembra aver bisogno esso stesso di quel *carisma* che il cinema in sala sembra garantire e anzi accrescere. E dunque produce la visione e la tavola rotonda, i testi e il ragionamento sui testi, perdendo forse qualcosa nei termini del puro *gioco*, che sembra al contrario uno degli aspetti più rilevanti dello scenario odierno. La proiezione di *Gamer* (Mark Neveldine, Brian Taylor, 2009), invece, racconta di un cinema ancora spaventato dal *far game*, di una forma di spettacolo adrenalinica e roboante dove – comunque – il racconto offre la consueta distopia su un mondo videoludico nel quale i giocatori muoiono davvero. Lo si perdona, visto l'approccio *techno splatter* e guascone, anche se dalla fantascienza ci aspettiamo sempre che esca dalla lunga crisi che l'attanaglia ormai a partire dall'11 settembre 2001.

Roy Menarini

The Sense of an Ending?
Il tempo come problema nella serialità televisiva contemporanea
a cura di Valentina Re

Introduzione

24 maggio 2010: per quella che appare come una bizzarra coincidenza, vanno in onda gli ultimi episodi delle ultime stagioni di *Lost* e *24*, due serie divenute in qualche modo rappresentative di quella che è stata percepita e definita, da fan e studiosi (peraltro sempre più "ibridati"), come una nuova *Golden Age* della serialità televisiva. Nello stesso mese, anche di *Heroes* si sanziona retrospettivamente la fine e si conclude già alla prima stagione *FlashForward*, la serie che, insieme a *Fringe* (in programmazione), sembrava proseguire nella direzione già indicata da prodotti quali *Lost* e *Heroes*.
Inevitabile dunque che "un senso di fine" pervada questo monografico: che non ha l'obiettivo di riflettere espressamente sul "senso" di questa particolare fase della produzione seriale televisiva, ma non può impedirsi di registrarla, rilanciare quesiti, formulare ipotesi esplorative.
Non sarà dunque al centro di queste riflessioni "un senso di fine", quanto, piuttosto, *il senso della fine*. Vediamo in che termini.
Una parte significativa della serialità contemporanea (proprio quella che oggi finisce, e che ha contribuito in maniera essenziale alla percezione e alla definizione di *Golden Age*) ha proposto una tematizzazione e problematizzazione esplicite del tempo, in due direzioni che possono apparire radicalmente diverse, se non contraddittorie.
Abbiamo, da un lato, una serie come *24*: qui il tempo cronologico (la coincidenza – almeno ideale – tra tempo della storia e tempo del racconto, per dirla in termini narratologici) è principio strutturante della serie. Il tempo di *24* è il tempo dell'orologio, del cronometro, del timer: il tempo lineare, perfettamente misurabile. Nel bene e nel male, il tempo è una certezza, funziona da principio di organizzazione: anche quando non basta per portare a buon fine un'azione. Quindi, se il tempo costituisce un problema, è proprio in ragione della sua "oggettività", della sua non manipolabilità.
Dall'altro lato, abbiamo prodotti come *Lost*, *Heroes*, *Fringe*, *FlashForward*: qui, il tempo come principio di organizzazione del mondo e dell'esperienza sembra subire una crisi radicale. Il tempo lineare e inalterabile dell'orologio diventa manipolabile. Il tempo oggettivo dell'orologio si relativizza, e ad apparire compromessa è soprattutto la sua funzione di modellizzazione del mondo, di messa in ordine (letteralmente) dell'esperienza. È importante segnalare che non è tanto (o solo) il tempo del racconto che "mette in disordine" il tempo della storia, di per sé ricostruibile come lineare: è esattamente il tempo della storia, il tempo diegetico, a non funzionare più sulla base dell'ordine cronologico. E a questa dimensione anacronica della storia vanno ad aggiungersi, evidentemente, le anacronie prodotte sul piano del racconto.
Peraltro, alla malleabilità del tempo diegetico si va a "sovrapporre", per così dire, la malleabilità del tempo di fruizione, sempre più svincolato da logiche distributive "dall'alto". Il palinsesto non "modella" più il nostro tempo quotidiano, la "logica dell'appuntamento" si indebolisce[1], e una scansione seriale preordinata non organizza più il nostro tempo del consumo.
Evidentemente, la questione che si pone qui come centrale è quella del "valore modellizzante" del tempo, e del suo rapporto con i racconti finzionali. Su questo aspetto, mi pare che il noto volume di Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (1967)[2], possa continuare a essere un valido punto di riferimento.
Sappiamo (schematizzando in maniera un po' grossolana) che, per Kermode, la condizione umana è segnata dall'afflizione di "essere nel mezzo" (dal nascere e morire *in medias res*): "Per dare un senso al loro breve respiro [gli uomini] hanno bisogno di crearsi una fittizia armonia fra inizio e fine, che poi vuol dire dare un significato alla vita"[3]. Questa ricerca di armonia si basa innanzi tutto su un intervento sul tempo, che tende a trasformarlo da *chronos* (il tempo "che passa", indifferenziato, quindi non esperibile) a *kairos* (tempo organizzato, che acquisisce un significato proprio dal fatto di essere segmentato e orientato attraverso l'imposizione di una fine): le divisioni cronologiche, nella visione di Kermode, sono quindi necessarie anche se del tutto arbitrarie, e costituiscono un "perenne calendario dell'ansietà umana". Il limite che ha un ruolo fondamentale nell'organizzare il tempo, nel farlo passare dalla condizione di *chronos* a quella di *kairos* è, naturalmente, la fine. E per mostrare con chiarezza il funzionamento della fine, e la sua capacità di istituire la durata, Kermode propone il modello del "tick-tock".

> Ecco qual è il punto: gli uomini che sono "nel mezzo", fanno considerevoli investimenti della loro immaginazione in disegni ideali coerenti, in modelli, cioè, che, per avere una fine, rendono possibile una giusta consonanza con le ori-

gini e con ciò che sta nel mezzo[4]. [...] Ci sono stati grandi cambiamenti, specialmente in epoche recenti, che hanno visto il nostro atteggiamento nei confronti del romanzo in generale diventare sempre più sofisticato; anche se ho l'impressione che, in questo nostro "dare un senso" al mondo, noi si provi ancora il bisogno [...] di sperimentare quella concordanza di inizio, metà e fine che è l'essenza delle nostre finzioni esplicative[5]. [...] Prendiamo un esempio molto semplice, e cioè il rumore di un orologio. Ci chiediamo che cosa dica questo rumore: e siamo tutti d'accordo sul fatto che dice *tick-tock*. [...] Siamo noi, naturalmente, che stabiliamo questa differenza immaginaria tra i due suoni: *tick* è la nostra parola che sta a significare inizio fisico, *tock* è una parola che vuol dire fine. [...] Ciò che rende possibile questa differenza è la pausa intermedia. Possiamo percepire una durata solo quando questa è organizzata. [...] Il *tick-tock* dell'orologio è il tipico modello di quello che, in letteratura, chiamiamo intreccio, un'organizzazione che rende umano il tempo attribuendogli una forma; mentre l'intervallo fra il *tock* e il *tick* è il tempo che passa e basta, quel tempo disorganizzato che sentiamo il bisogno di umanizzare. [...] Diciamo che *tick* è una modesta genesi e *tock* una debole apocalisse, e che *tick-tock* non è poi un grande intreccio. [...] E che succede se l'organizzazione è molto più complessa di *tick-tock*?[6]

La risposta è immediata: ci troviamo di fronte ad un romanzo. Nel romanzo, spiega Kermode, il problema è "mantenere, all'interno dell'intervallo che segue il *tick*, una viva attesa del *tock* e la sensazione che, per quanto remoto possa essere, tutto ciò che accade accade come se il *tock* segua di certo. Tutto questo meccanismo presuppone ed esige la presenza conclusiva e significante di una fine"[7].

Quella che qui emerge è una definizione in termini temporali dell'opera finzionale, come "durata" che organizza il tempo in funzione della fine, dandogli così significato. Nell'organizzare e rendere umano il tempo, dunque, la forma narrativa consente all'uomo di insediarsi nel mondo e percepirlo come abitabile e comprensibile.

Kermode precisa inoltre che, per esperire quella concordanza fittizia tra inizio e fine, abbiamo bisogno di finzioni armoniche sempre più varie e raffinate. L'intreccio, l'elaborazione dell'intervallo tra il tick e il tock, è sempre più complesso ed elaborato, ma il valore di modello esplicativo della realtà insito nell'intreccio permane.

Conclude Kermode: "Continueremo sempre ad avere relazioni con dei modelli e continueremo sempre a cambiarli per renderli operanti. Se non è possibile liberarsi dei modelli, si deve almeno fare in modo che abbiano un significato"[8].

Tentiamo dunque una rapida sintesi. L'intreccio rende intelligibile il mondo marcando dei limiti, distinguendo tra un prima e un dopo. Questo valore modellizzante dell'intreccio deriva da, e contemporaneamente rafforza, la nostra organizzazione umana del tempo, cronologico e lineare.

Ma cosa accade quando una data organizzazione del tempo sembra incrinarsi, e il tempo stesso diventare reversibile, relativo, manipolabile? Quando, cioè, il tempo non riesce più a rendere intelligibili il mondo e l'esperienza? Come si riflette questo relativismo temporale sull'intreccio? Anche l'intreccio perde il suo valore modellizzante, oppure è proprio attraverso l'attività organizzativa dell'intreccio che si rende comprensibile un mondo all'interno del quale il tempo non è più criterio di intelligibilità?

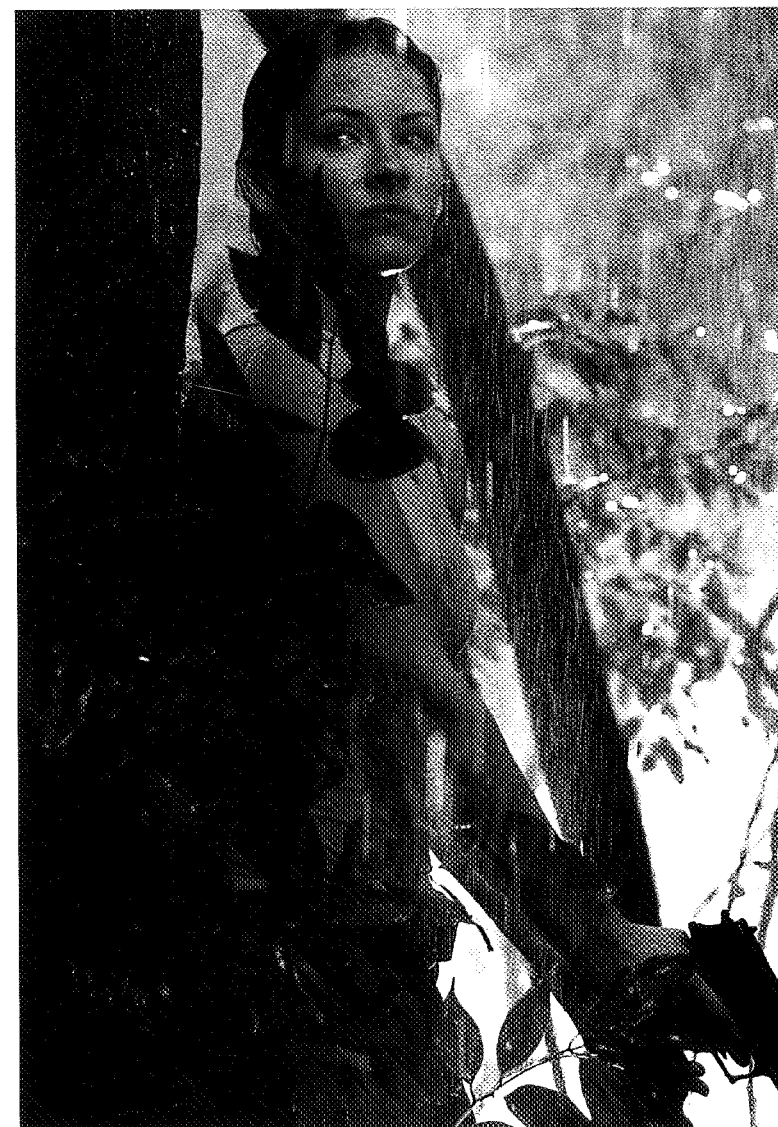
È questo l'ordine di interrogativi che tanta serialità contemporanea sembra sottoporci. Interrogativi a cui non si pretende certo di rispondere qui in maniera esaustiva e definitiva.

Piuttosto, l'obiettivo è di delinearne almeno un inquadramento: da una parte, in relazione ai "cronosismi" che hanno scosso il cinema della seconda metà degli anni Novanta (Menarini) e, dall'altra, in riferimento alle specifiche declinazioni che questi stessi interrogativi assumono nelle realizzazioni seriali che li esibiscono con maggior forza, quali *Lost* (Martin), *Fringe* (Zaccone) e *FlashForward* (Ezechielli).

Valentina Re

Note

1. Seppur l'evento mediatico globale costruito intorno alla messa in onda dell'ultimo episodio di *Lost* sembri suggerire uno scenario più sfumato e articolato.
2. Frank Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Sansoni, 2004.
3. *Ivi*, p. 10.
4. *Ivi*, p. 19.
5. *Ivi*, p. 33.
6. *Ivi*, pp. 41-42.
7. *Ivi*, p. 42.
8. *Ivi*, p. 24.

24

Lost

Il complotto del tempo

Stravolgimenti cronologici dal cinema alla televisione dopo l'11 settembre 2001

La chiusura di alcune serie televisive storiche come *Lost* – dopo sei stagioni – e *24* – dopo otto stagioni – ha offerto la sensazione che ci si trovi, all'inizio del nuovo decennio degli anni Duemila, non solamente orfani di alcuni dei migliori prodotti seriali americani, ma anche sprovvisti di sostituti adeguati. Come se la grande stagione della serialità televisiva statunitense – quella che, secondo alcuni, va classificata come la terza *Golden Age* del piccolo schermo a stelle e strisce – avesse per il momento concluso la sua missione, in attesa di nuove configurazioni che inevitabilmente dovranno tenere conto del mutato contesto mediale, e offrirsi da subito come fortemente centrate sul web.

È troppo presto per sapere se in effetti l'esaurimento delle serie a larga base di fan possa costituire uno spartiacque. In ogni caso, gli insuccessi di *FlashForward* e, da un certo momento in poi, di *Heroes*, hanno segnalato una difficoltà profonda nel trovare degni continuatori ed eredi di quella grande fiammata del contemporaneo. Tutta colpa dei dirigenti delle tv? Crisi di stanchezza dei grandi cervelli come J.J. Abrams o Joss Whedon? Saturazione del pubblico? Spiegazioni che potrebbero essere sufficienti per il consumatore di tv di culto, o per l'analista del marketing, ma che sono del tutto insoddisfacenti per noi. È probabile che, anticipando qualche conclusione, anche le serie televisive americane, come del resto il cinema coevo, vadano interpretate sulla base delle interazioni che hanno avuto nei confronti degli avvenimenti socio-storici di questi anni, delle morfologie culturali che hanno espresso di conseguenza e delle difficoltà che hanno denunciato nel rincorrere mutamenti storici radicali di questi anni. Dovendo esprimere uno slogan, potremmo dire che le grandi serie televisive che citeremo e analizzeremo hanno saputo (meglio di qualsiasi altro mezzo espressivo) raccontare ed esporre in maniera brutale gli "anni Bush" dell'America post-11 settembre, ma non hanno ancora trovato il modo di costruire una serialità "obamiana" degna di questo nome.

Andiamo con ordine. Da molti anni, lo stupore espresso dai commentatori nei confronti di queste serie è attribuito alla laboriosità narrativa in esse contenuta. E il dato più eloquente e indicativo di tale complessità viene riconosciuto alla dimensione cronologica della diegesi. L'innovazione di *24*, con la giornata scandita in altrettante ore e altrettanti episodi in tempo reale, ha meritato ormai numerosi approfondimenti, anche nel mondo accademico[1]; l'insistenza sul tempo in *Lost*, dai flashback ai flashforward fino alla tematizzazione dei salti temporali con lo spostamento dell'isola sull'asse del calendario, altrettanto[2]; altre serie più recenti come *Damages* propongono esperimenti solo in apparenza meno appariscenti ma meritevoli di attenzione; per non parlare di *Heroes* o *FlashForward*, che intercettano il grande tema dell'anticipazione degli eventi, vera e propria ossessione della narrativa audiosiviva statunitense dall'11 settembre 2001 in poi.

Bene, ora tocca a noi procedere in flashback. Questa attenzione al tempo del racconto e allo stravolgimento cronologico della narrazione, come ben si ricorda, sembrava un dato caratteristico del cinema statunitense degli anni Novanta. Film come *Ricomincio da capo* (*Groundhog Day*, Harold Ramis, 1993), *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), *Strade perdute* (*Lost Highway*, David Lynch, 1996), *Sliding Doors* (Peter Howitt, 1997), *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999), *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001), e tanti altri hanno fatto parlare di temporalità postmoderne e cinema ricombinato[3].

Che cosa succede negli anni Duemila? Si opera una specie di trasferimento di queste sperimentazioni cronologiche dal cinema alla televisione. Si tratta, come ovvio, di una sorta di dissolvenza incrociata: i fenomeni, notoriamente, non compaiono né spariscono traumaticamente, sciogliendosi come neve al sole o spuntando all'improvviso. La sensazione, tuttavia, filmografie alla mano, è che quella grande stagione dei "cronosismi" hollywoodiani avesse a che fare con una tendenza autoriflessiva interna alla relazione postmoderna tra film e spettatore, in un contesto particolarmente adatto alla *jouissance* nei confronti della ludicità testuale. Quel che forse cambia da un certo punto in poi è proprio la relazione tra immagini e mondo. Ed è difficile, per quanto possa sembrare retorico, non attribuire all'11 settembre e alle successive guerre internazionali un ruolo decisivo in questa trasformazione. Il crollo delle Torri e le sue conseguenze in termini culturali sono stati oggetto di un'ampia bibliografia di riferimento[4], diversa per ispirazione e conclusioni, tuttavia unitaria su un punto in particolare: la ferita profonda che gli attentati e le loro modalità di svolgimento hanno inferto allo *sguardo* e alla *percezione* nella civiltà occidentale, americana in particolare.

Lost

Lost Highway

Se allora è vero che il cinema americano post-11 settembre ha "riscoperto la propria relazione con il mondo", ovvero ha immesso nel proprio sistema di generi e prodotti forme di intensificazione allegorica e di interpretazione politico-ideologica della Storia che quasi nessuno si sente di negare, perché il "gioco" sulla temporalità dovrebbe essere stato raccolto dalla serialità televisiva?

Risposta semplice: perché non si tratta più di un gioco. Non appartiene più al campo del superfluo e del *bricolage* testuale tipico delle società in fase tardo capitalistica, o generalmente delle comunità che si immaginano come durature e stabili, quanto piuttosto alla dimensione dell'*ansia* e della *presentificazione* tipiche delle società sotto assedio o profondamente impaurite. Dal punto di vista squisitamente narrativo, le serie TV di questi anni hanno pescato a piene mani nella grande tradizione della paranoia. I complotti devastanti di *24* mettono in scena spesso e volentieri, è vero, la minaccia del terrorismo islamico, con ambigui riferimenti al pensiero neo-conservatore, ma allineano ad essi altrettante congiure interne al governo statunitense (e dicono allo spettatore, pur senza affermarlo esplicitamente, che anche l'11 settembre è il frutto delle forze congiunte di un attacco esterno e di una macchinazione interna: perché questa è la vera posta in gioco nel grande, terribile *racconto* dell'11 settembre); *Lost* narra, nella gran parte della propria enorme configurazione diegetica, di un'isola contesa da forze oscure della politica e della plutocrazia, dove misteriosi personaggi, attraverso strani esperimenti e comunità utopiche, hanno cercato di prendere possesso di un luogo eccezionale, arrivando a far precipitare aerei (caso mai non fosse chiara l'allusione all'11 set-

tembre) e a giocare con la vita delle persone. In *Damages*, la New York del post-11 settembre è una città divorata dal cinismo e dalle lotte di potere. Qui nessuna istituzione è immune dal virus della corruzione e della più barbarica lotta per il dominio, tanto da fare diventare le stagioni successive alla prima una sorta di terreno *puro* di complottismo universale, in cui la narrazione stessa ha la forma paranoica del reticolo di potere e di doppio gioco. In *Heroes* sono i superpoteri di singoli uomini e donne a diventare terreno di conquista per i governi e per le multinazionali, esattamente come in *Fringe*, dove si generano persino mondi alternativi (con Torri Gemelle ancora intatte) a causa dei complotti orditi da istituzioni pubbliche e private. E così via.

Fin qui, non stiamo però affermando nulla di sorprendente. Le narrazioni seriali assumono cioè il ruolo che il cinema degli anni Sessanta e Settanta – per esempio – ha avuto nei confronti di una società disunita e sfiduciata dal caso Watergate e dalla guerra in Vietnam. Il ricorso a eroi (sia pure problematici, come Jack Bauer di *24*, o Jack Shepherd di *Lost*) fa il paio con la creazione di anti-eroi di fascino quasi caligarista, come Patty Hewes di *Damages*, Dexter Morgan di *Dexter*, Gregory House di *Dr. House*, figure detentrici di un sapere (rispettivamente legislativo, tecnico-poliziesco, medico) esercitato con fare manipolatorio e menzognero, un sapere che punta alla sottomissione del collaboratore o dell'interlocutore grazie alla propria *superiorità razionale*, assai preziosa nei tempi in cui regnano caos e incertezza.

Ma il tempo, si dirà, che c'entra? Se il tempo bizzarro nel cinema postmoderno indicava la relazione quasi feticistica di una cultura nei confronti dei propri testi di riferimento spettacolare, e dunque (forse) spiegava di una storia sociale apparentemente pacifica che aveva quale unico divertimento lo scompiglio infantile e giocoso delle narrazioni mediali, i cronosismi delle serie TV ci dicono di una strategia del tutto opposta. Si tratta, anzitutto, di lunghe serialità: *24* conta, alla fine, 192 episodi, l'equivalente di 90-95 lungometraggi per il cinema, *Lost* conta 127 episodi, l'equivalente di 60 film, etc. Gli esperimenti temporali diventano, nel caso di *24*, un *formato* e un *pattern* discorsivo che, una volta interiorizzati, offrono un terreno dislocato per l'esperienza narrativa tradizionale, però con le caratteristiche di intensificazione ansiogena e compressione spazio-temporali note a tutti. *Lost*, che invece ha proceduto in senso contrario, ha stabilito dapprima un paesaggio e un mondo arredato per poi prenderlo a colpi di sconvolgimenti cronologici, echeggiati dalle forme temporali della narrazione, dando comunque la sensazione, come *24*, di "non potere mai finire pur potendo finire da un momento all'altro". Questo balletto sull'orlo del precipizio, questa idea che tutto stia per concludersi orribilmente (la bomba sta per esplodere, il countdown sta per concludersi, l'attentato sta per compiersi, l'isola sta per scomparire, etc.) trovano solidarietà dal punto di vista del racconto e delle sue modalità. Anche questo, però, sarebbe accontentarsi di troppo poco. Piuttosto, dobbiamo chiederci: che cosa c'è di veramente nascosto in questi meccanismi e in queste innovazioni, persino traumatiche, del racconto seriale televisivo? La nostra idea è che in gioco ci sia un obiettivo eguale e contrario, ovvero non solamente la sollecitazione, pur evidente, di paure e fobie della comunità di spettatori post-11 settembre, ma anche – come sempre è stato per anche per la storia del cinema – una controspinta tesa a contenere questo *panico narrativo*, una risposta difensiva alla disgregazione messa in scena con tanto pessimismo e con tanta, catastrofica fantasia. La *duratività* (per usare, non per primi, il valore azionale dei verbi applicati al racconto per immagini[5]) è una sorta di effetto della serialità: promette di durare, suggerisce che la serie "abbia un futuro", in buona sostanza rassicura che il mondo stesso – diegetico o reale non importa – possa essere sempre reversibile e continuativo. Si tratta, anche in questo caso, di una intensificazione nevrotica di ciò che la serialità ha sempre garantito, ovvero una "vita altra" che scorre a fianco della nostra (soap opera comprese). Nel caso della nuova serialità americana degli anni Duemila, gli spasmi cronologici ereditati, con altro segno, dal cinema degli anni Novanta, servono a spingere all'estremo le ansie di una data società, ma d'altro canto mettono in atto l'esorcismo stesso di questo precipizio distruttivo, appunto la promessa di *duratività*. Jack Bauer, secondo l'intuizione dei *Cahiers du cinéma*[6], è un uomo-caos, ma abita il caos dandogli un ordine, anzi, è la stessa forma narrativa che – pur mettendo paranoicamente sotto pressione la comunità-America – finisce col rassicurare e riordinare la deriva, arginare la cascata (di emozioni incontrollabili e di violenza imprevedibile). In *Damages* la funzione temporale è molto interessante, visto che c'è un punto di arrivo, raccontato in flashforward di episodio in episodio, e c'è una linea cronologica lineare che invece si avvia verso quella conclusione come fosse un cerino che si consuma lentamente. Anche in questo caso, ciò che la serie con Glenn Close ci suggerisce è un mondo dove nessuno è innocente e capitano cose orribili, senza che alcuna rete di protezione (sociale, istituzionale, pubblica, privata) sia in grado di difenderci dall'anarchia morale; e invece, la conclusione è lì ad attenderci, e per di più il flashforward si rivela ingannevole, dando la rassicurante sensazione che vi sia la possibilità di rimettere le cose al loro posto e di sperare in un proseguimento del racconto (che puntualmente avviene), anche quando tutto sembra perduto e i protagonisti non appaiono in grado di tornare indietro. L'ultimo episodio di *Lost* – ma, in fondo, l'ultima stagione tutta – porta i personaggi a incontrarsi in un limbo squisitamente narrativo dove ognuno di essi riprende una funzione diegetica ricombinata, come se, dopo i flashback e i flashforward forsennati delle prime stagioni, ci fosse spazio solo per un "altro mondo", forse il Paradiso di Obama.

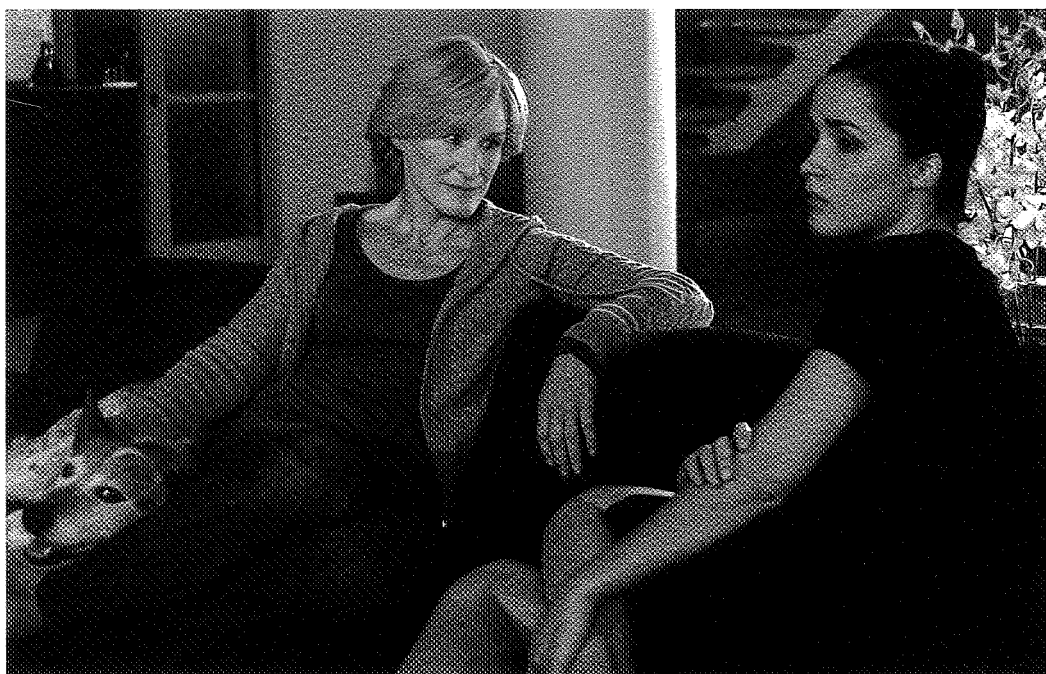
Rimane da capire perché il cinema abbia arrestato le proprie sperimentazioni narrative. Forse proprio per lo stesso motivo. L'11 settembre ha esaurito di colpo la fiducia nel fatto che il cinema potesse – come medium carismatico, forse ancora di massa – giocare con se stesso. Investito da una sorta di senso di colpa, da una piccola, dolorosa *correità iconica* nei confronti degli attentati, ha dato vita a un'autocensura nei confronti delle narrazioni ludiche, negoziata tra produttori, pubblico, esercenti, mass media, operatori di gusto. Alla serialità televisiva, dunque, è stato attribuito il ruolo che sembrava appannaggio del cinema fino a quel momento: quello di affrontare a viso aperto i nodi nevralgici della contemporaneità, quello di esporre – come su un tavolo chirurgico – il *corpo* di una comunità ferita, e contemporaneamente di rappresentare gli uomini e gli strumenti in grado di *operare* sul paziente, così da esorcizzare l'orrore di due grattacieli che crollano, senza che nessun riavvolgimento video possa, nella realtà, rimetterli in piedi.

Roy Menarini

24

Note

1. Steven Peacock, *Reading 24: Tv Against the Clock*, London, I.B. Tauris, 2007; Jennifer Hart Weed, Richard Brian Davis, Ronald Weed (a cura di), *24 and Philosophy: the World According to Jack*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007; Francesca Negri, *L'âge d'or della fiction televisiva contemporanea: il caso 24*, Firenze, Cadmo, 2009.
2. Simone Regazzoni, *La filosofia di Lost*, Milano, Ponte alle Grazie, 2009; inoltre, si vedano gli approfondimenti in Aldo Grasso, *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti dei libri e del cinema*, Milano, Mondadori, 2007; Maria Pia Pozzato, Giorgio Grignaffini (a cura di), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, Milano, RTI, 2008. Più in generale, si fa riferimento al testo principale, scritto da Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Bologna, Archetipolibri, 2008.
3. Alice Autelitano, *Cronosisimi. Il tempo nel cinema postmoderno*, Pasian di Prato (Udine), Campanotto, 2006.
4. Slavoj Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Roma, Meltemi, 2002; Wheeler Winston Dixon, *Film and Television After 9/11*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2004; Marco Belpoliti, *Crolli*, Torino, Einaudi, 2005; Giaime Alonge, Giulia Carluccio (a cura di), *La valle dell'Eden, Americana. Cinema e televisione negli Stati Uniti dopo l'11 settembre*, n. 18, Roma, Carocci, 2007; Joseph Natoli, *This Is a Picture and Not the World: Movies and a Post-9/11 America*, New York, State University of New York Press, 2007; Marco Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere, 2008; Susan Faludi, *Il sesso del terrore. Il nuovo maschilismo americano*, Milano, Isbn, 2008; Andrea Fontana (a cura di), *Il cinema americano dopo l'11 settembre*, Piacenza, Morpheo Edizioni, 2008; Leonardo Gandini, Andrea Bellavita (a cura di), *Ventuno x undici. Fare cinema dopo l'undici settembre*, Recco (Genova), Le Mani, 2008; Martin Amis, *Il secondo aereo. 11 settembre: 2001-2007*, Torino, Einaudi, 2009; Roy Menarini, *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema americano 2001-2010*, Recco (Genova), Le Mani, 2010.
5. L'intuizione appartiene a Guglielmo Pescatore: ci si riferisce qui al suo intervento durante il Convegno di Studi *Il lavoro sul film V. Post-testualità. Percorsi tra cinema e media*, Università degli Studi di Torino, Palazzo Nuovo, Torino, 2-3 dicembre 2009.
6. AA.VV., *De la série, Cahiers du cinéma*, luglio-agosto 2003.

Memento

Damages

Lost: The End

Esperire nuovi modi di fruizione

Il 24 maggio 2010 alle 6 del mattino (il 23, alle 21 negli Stati Uniti), è andata in onda l'ultima puntata di *Lost* (2006-2010), la serie che ha cambiato, per più motivi, la storia della televisione, segnando definitivamente, come hanno già avuto modo di affermare critici, analisti e operatori del settore, la fine della nuova *Golden Age* della serialità televisiva contemporanea (molti individuano l'inizio della fine della straordinaria fase creativa nello sciopero degli sceneggiatori del 2007).
In *Lost* i personaggi, e con loro gli spettatori, non fanno che chiedersi: "When am I?", e rispondere a questa domanda sembra sempre più difficile anno dopo anno.
Se le prime due stagioni indugiavano sull'introspezione psicologica dei naufraghi attraverso l'uso dei flashback, negli anni successivi sono stati introdotti prima flashforward e poi flashsideway. Gli stessi protagonisti vivono una vita nell'isola e un'altra fuori dall'isola. Lo spazio e il tempo si duplicano, corrono paralleli, s'intersecano o non s'incontrano mai.
Il "When am I" è stato usato come tema portante della struttura narrativa da un numero assai elevato di serie televisive, film, libri, fumetti appartenenti al genere fantascientifico. Impulsivamente, il primo pensiero in ambito cinematografico va alla trilogia di *Ritorno al futuro* (Robert Zemeckis, 1985, 1989, 1990), ma se circoscriviamo il discorso alla fiction televisiva dell'ultimo decennio, è doveroso citare almeno due esempi: *Heroes* (2006-2010), dove il controllo dello spazio-tempo è uno dei superpoteri di Hiro Nakamura, e l'ultimo prodotto della ABC, *FlashForward* (2009-2010), che viene lanciato con lo slogan "What did you see" e indaga sull'evento che per poco più di due minuti fa balzare in avanti l'intero pianeta Terra. Nonostante il grande lancio e le buone premesse iniziali, il 19 maggio 2010 la ABC ha annunciato la chiusura della serie dopo la prima stagione (anche *Heroes*, dopo un successo iniziale planetario, ha avuto un calo costante fino al definitivo annuncio della sua cancellazione con la quarta stagione, avvenuto il 12 maggio del 2010). La coincidenza di date sarà casuale, ma pare che durante il mese di maggio 2010 si siano spenti i riflettori su buona parte delle "serie simbolo" della nuova *Golden Age* (ha lasciato i fan in lacrime il 24 maggio anche Jack Bauer, protagonista di *24*, format che ha fatto dell'uso estremo della linearità del tempo il suo segno distintivo). Una crisi creativa profonda o l'inizio di una nuova Era?
Non è un'affermazione azzardata e non è esagerato considerare questo momento, ma in particolar modo l'ultimo episodio di *Lost*, come un punto di cesura netto nella storia della fiction TV. E i motivi sono più d'uno.
Una prima osservazione riguarda il tempo di fruizione dello spettatore italiano rispetto a quello americano. Per la prima volta nella storia, uno show televisivo viene trasmesso "in 59 Paesi, in contemporanea o 48 ore più tardi dalla messa in onda americana. È stato senza dubbio un evento planetario"[1].
"Ci sono date che rimangono nella storia", annuncia il promo realizzato da Fox Italia per l'ultimo appuntamento con *Lost*, accompagnato da immagini di eventi epocali, tra cui l'allunaggio e la caduta del muro di Berlino.
Nonostante l'investimento mediatico, i numeri non hanno premiato la messa in onda televisiva[2]. Il record invece è giunto dal web: in una sola giornata un milione di utenti hanno scaricato le due puntate attraverso il software BitTorrent (un unico file di tipo BitTorrent è stato condiviso contemporaneamente da 100.000 persone).
Caduta anche l'ultima barriera dei "tempi di fruizione", lo spettatore ora è definitivamente libero di scegliere la piattaforma mediatica che predilige. Rimangono aperte più che mai, invece, le questioni relative alla manipolazione del tempo. In *Lost* tale manipolazione non è più, apparentemente, solamente nelle mani di un "autore demiurgo", ma è anche in quelle dello spettatore.

Quando alla fine degli anni Quaranta Max Horkheimer e Theodor W. Adorno introducono per la prima volta la nozione di "industria culturale", definiscono il ruolo dello spettatore all'interno di un "sistema industriale".

> Il piacere del divertimento si irrigidisce in noia, poiché, per poter restare piacere, non deve costare altri sforzi, e deve quindi muoversi strettamente nei binari delle associazioni consuete. Lo spettatore non deve lavorare di testa propria; il prodotto gli prescrive ogni reazione: non in virtù del suo contesto oggettivo (che si squaglia, appena si rivolge alla facoltà pensante), ma attraverso una successione di segnali. Ogni connessione logica, che richieda, per essere afferrata, un certo respiro intellettuale, è scrupolosamente evitata. Gli sviluppi devono scaturire, ovunque possibile, dalla situazione immediatamente precedente, e non già dall'idea del tutto. Non c'è intreccio che possa resistere allo zelo infaticabile dei collaboratori nel ricavare dalla singola scena tutto ciò che se ne può trarre. Si arriva al punto che finisce per apparire pericoloso anche lo schema generale, nella misura in cui esso aveva instaurato un contesto significativo, per quanto povero ed elementare, là dove non si può accettare altro che la mancanza più totale di significato.
> Accade spesso che si rifiuti malignamente, alla vicenda, la conclusione che i caratteri dei personaggi e la natura della storia richiedevano secondo lo schema iniziale. Al suo posto viene adottata, di volta in volta, come passo immediatamente successivo, la trovata apparentemente più efficace che gli sceneggiatori cinematografici hanno elaborato per la situazione data[3].

Nell'esperienza di fruizione di *Lost*, a differenza degli altri "prodotti seriali", lo spettatore non può e non deve affidarsi alla "successione di segnali", anzi, può e deve prendere l'iniziativa di sperimentare la visione attraverso "associazioni inconsuete". Lo spettatore, terminata la visione cronologica degli episodi, può intraprendere un nuovo percorso di visione attraverso uno dei personaggi principali.
Il più interessante, in relazione alla riflessione sul tempo e sulla sua manipolabilità, è sicuramente il personaggio di Desmond Hume, l'unico capace di vivere consapevolmente più di una linea temporale ("timeline" dell'isola, della terra ferma nel presente, della terra ferma nel 1996). A lui sono dedicate le puntate: *Si vive insieme, si muore soli* (*Live Together, Die Alone*) seconda stagione, *Déjà vu* (*Flashes Before Your Eyes*) terza stagione, *Piovuta dal cielo (Catch-22)* terza stagione, *La costante* (*The Constant*) quarta stagione, *La bomba* (*Jughead*) quinta stagione, *E vissero felici e contenti* (*Happily Ever After*) sesta stagione, *Quello per cui sono morti (What They Died For)* sesta stagione, *The End*[4] sesta stagione.
Lo spettatore "tradizionale", colui che ha scelto di guardare soltanto gli episodi di *Lost* senza cimentarsi con esperienze parallele come per esempio la "Lost Experience" (un ARG, Alternate Reality Game, ovvero un gioco che ha sfruttato i canali di comunicazione del mondo reale come la TV, i periodici e soprattutto il web per fornire informazioni attinenti alla realtà alternativa di *Lost*), ha dunque la possibilità di vivere una nuova avventura in cui elementi e situazioni trascurabili (o difficilmente contenibili nella

memoria limitata di qualsiasi utente) nella visione d'insieme, diventano importanti e a volte autosufficienti rispetto al plot principale.

Desmond, a differenza di tutti gli altri (eccetto Daniel Faraday che non soltanto lo aiuta, ma, fin dalla quarta stagione, attraverso il suo diario, rende partecipe lo spettatore delle teorie scientifiche che stanno alla base dei movimenti spazio-temporali), viaggia nel tempo, in particolar modo negli episodi *E vissero felici e contenti*, *Déjà vu*, *La costante*, e non solo ha coscienza dei suoi spostamenti, ma riesce a condizionare determinati eventi agendo su linee temporali differenti.

Lo spettatore riesce a comprendere con chiarezza la vera funzione del personaggio solo attraverso questa nuova modalità di fruizione, non più distratto da tutti gli altri accavallamenti spazio-temporali che coinvolgono i personaggi dell'isola.

Deve finalmente "lavorare di testa propria" per divertirsi, contrariamente a quanto affermano Horkheimer e Adorno. Ma questa nuova libertà a ben vedere è soltanto apparente.

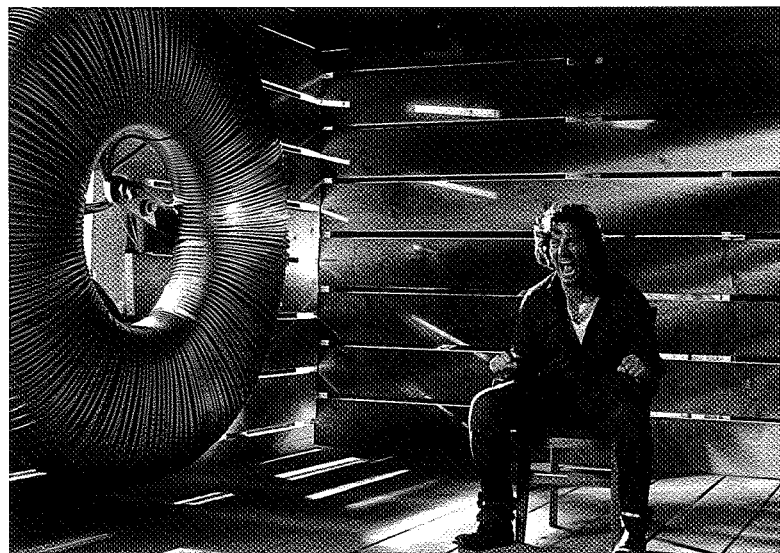
La possibilità di manipolare il tempo cronologico di visione per vivere nuove avventure è soltanto un'illusione. Il piacere del divertimento richiede sì uno sforzo maggiore rispetto al passato, ma, a ben vedere, le associazioni, pur inconsuete, rimangono sotto lo stretto controllo dell'"industria culturale", che non occupa più soltanto il tempo libero, ma tutto il tempo possibile dello spettatore.

E così, il nuovo divertimento, che consiste nell'approfondimento quasi "patologico" di qualsiasi dettaglio messo in scena dagli autori di *Lost*, rivela allo spettatore che le teorie sul "Tempo Immaginario" ("Imaginary Time" un concetto di fisica teorica elaborato dal fisico Stephen Hawking per cercare di unificare la teoria della relatività generale con quella della meccanica quantistica), quello rappresentato nei flash-sideway per semplificare, erano state esposte da Daniel Faraday nel suo quaderno già nella quarta stagione (episodio *La costante*)[5].

Gli sceneggiatori hanno sapientemente nascosto gli indizi al povero spettatore, schiavo del suo stesso divertimento, e negli ultimi episodi della fiction le teorie scientifiche disseminate nelle varie stagioni vengono riprese e ampliate, fino a fermarsi per dare definitivamente spazio alla fantascienza: un evento catastrofico avvenuto in particolari condizioni fisiche ha avuto effetti sullo spazio-tempo generando una scissione delle linee temporali. Tali linee sono indistinguibili, ciascuno le vive senza accorgersene della loro presenza (eccetto il personaggio di Desmond Hume), ma in particolari condizioni è possibile creare "interferenze", che portano a vivere sensazioni simili a déjà vu o ricordi di intense emozioni in realtà mai vissute in quella linea temporale.

L'epilogo è rappresentato da un mondo senza via di uscita (la chiesa/il limbo) dove i personaggi si riuniscono in un cerchio mistico di fratellanza, dove l'umanità ha perso ogni forma di progettualità, sprofondata nell'immanenza dei propri corpi. I personaggi di *Lost*, vivi o morti che siano, sembrano vivere in una condizione onirica che oscilla continuamente tra ricordo e fantasticheria, tra inferno e paradiso, così come il moderno spettatore delle serie televisive è ormai totalmente assorbito nelle mille sfaccettature dello spettacolo globale. Non c'è più limite o traguardo da raggiungere per l'industria culturale. Tutto pervade tutto e niente sembra avere più senso perché non si distingue più un prima e un dopo, la causa dall'effetto. Forse *Lost* è stato più reale della realtà vera e per questo non può finire con l'ultima puntata.

> L'assenza di finale è l'assenza di un compimento e di una conclusione significativa: altro mondo, oltre-mondo, fine della storia, soggetto che si produce come propria opera e suo eterno monumento, ma anche annullamento, liquidazione, estinzione, addirittura derisione e danza sulle rovine, assurdità, non-senso... No, il nulla, qui, è prima di tutto nulla di conclusione e di annientamento. L'assenza di "finale" è esattamente ciò che tutti i "totalitarismi", tutti gli identitarismi, e infine tutti gli "-ismi" vogliono colmare con tutte le forze. L'affermazione del ritorno afferma dunque il "nulla finale", e non anche un "finale nel nulla": non un catastrofismo e neppure l'apocalisse di un inghiottimento. Così, molto semplicemente: né scopo, né fine del mondo. Ma forse esattamente il contrario: l'esistenza senza riserve e *in questo senso senza fine*. L'esistenza: il *Dasein*, l'esser-là che ritorna eternamente al suo qui e ora, il che vuol dire: qui e ora senza fine[6].

Sara Martin

Lost

Lost

Note

1. Elmar Burchia, "Lost finale: ascolti boom, ma solo sul web", http://www.corriere.it/spettacoli/10_maggio_26/lost-finale-ascolti-record-su-web_7e703350-68b2-11df-9742-00144f02aabe.shtml.
2. Sulla rete ABC l'ascolto è stato di 13,5 milioni di spettatori. La puntata di due ore e mezzo non ha raccolto un ascolto "epico", sottolinea il portale TvByTheNumbers, soprattutto dopo l'immenso tam-tam esploso nelle settimane precedenti sul web. Per la serie è comunque il dato più alto dal 2007, quando il finale della terza stagione raggiunse i 13,8 milioni.
3. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 145-146.
4. L'ultimo episodio è fondamentale non soltanto per Desmond ma per tutti i personaggi.
5. Un'interessante interpretazione delle teorie esposte sul quaderno di Daniel Faraday per comprendere i movimenti spazio tempo e le duplicazioni delle linee temporali, si può leggere nei seguenti articoli: http://www.solo-lost.net/2009/02/07/il-diario-di-daniel-faraday-e-i-viaggi-nello-spazio-tempo/; http://www.solo-lost.net/2010/04/11/isola-spazio-reale-e-tempo-immaginario-episodio-6x11/.
6. Jean-Luc Nancy, *Il pensiero sottratto*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 176.

Fringe e il tempo percorribile

Tra caos, parallelismi e questioni semantiche

Fringe[1] è una serie TV focalizzata sulle vicende dell'omonima sezione dell'FBI, che indaga su casi misteriosi apparentemente inspiegabili. In realtà dietro molti di essi si cela l'uso di tecnologie e sperimentazioni – tra cui telecinesi, autocombustione, teletrasporto, lettura del pensiero – messe a punto da due scienziati che lavoravano segretamente per il Dipartimento della Difesa: Walter Bishop e William Bell. Il primo, dopo 17 anni in un istituto di igiene mentale, è preso in custodia dal figlio Peter, riportato a Boston dall'FBI su iniziativa dell'agente Olivia Dunham. I tre costituiscono il nucleo della Divisione Fringe, che ha sede nel vecchio laboratorio di Walter presso l'Università di Harvard.

A livello strutturale la serie conta su un *anthology plot* consistente in un caso da risolvere che occupa l'intero episodio, e un *running plot* basato sulle vicende legate a personaggi e mondi paralleli. Il titolo non si riferisce esclusivamente alla Divisione, bensì anche alla tradizione – costantemente citata in macchinari, esperimenti, ambientazioni – sci-fi anni Cinquanta, da cui attinge numerosi spunti narrativi.

Ciò spiega la centralità del tema del tempo e della sua manipolazione e percorribilità. Possiamo anzi individuare nella serie sette possibili declinazioni della temporalità.

In primo luogo, vi è un tempo esplorabile che si configura contemporaneamente come tempo del ricordo e dell'interazione. Già dal secondo episodio (*La solita vecchia storia*, *The Same Old Story*), infatti, Walter propone di recuperare informazioni utili per il caso intervenendo direttamente sul cadavere di una donna: grazie ad uno strumento fornito da Nina Sharp, losco personaggio ai vertici della Massive Dynamics, egli può rivedere le ultime immagini "registrate" dalla vittima. Evidentemente, il corpo umano è una banca dati, in cui ricordi e nozioni possono fare inconsapevolmente parte del corredo mnemonico di ciascuno. Appena due episodi dopo (*È arrivato*, *The Arrival*), infatti, Peter viene rapito per ricercare nel suo cervello informazioni preziose; in *Piacere, Sig. Jones!* (*In Which We Meet Mr. Jones*, 1x07), si opera addirittura un trasferimento di ricordi interfacciando il cervello di un defunto con quello di Peter. L'apice dell'idea di tempo come spazio percorribile si raggiunge però con *Fuga nel sogno* (*Dreamscape*, 1x09), episodio in cui Olivia, al fine di recuperare i ricordi dell'agente defunto John Scott, viene immersa in una vasca di deprivazione sensoriale[2] che le consentirà di essere "guidata" da Walter nella memoria di John. L'agente si colloca in tali memorie come uno spettatore presente ma non partecipe delle vicende, almeno apparentemente. In seguito, infatti, Olivia ha la sensazione che Scott l'abbia "vista" ed in effetti, al termine dell'episodio, la Dunham riceve una mail di John che conferma il contatto visivo. Il tempo della memoria non è dunque un tempo chiuso rispetto al quale ci si pone esclusivamente come *voyeurs*? Evidentemente no, dal momento che Olivia ha anche "assorbito" una serie di informazioni trasferitesi dalla memoria di John alla sua. È proprio questa la scoperta della Massive Dynamics che, in *Al sicuro* (*Safe*, 1x10), metterà a rischio la vita di Olivia, rapita al termine dell'episodio. Significativamente, peraltro in questa stessa puntata, il nucleo narrativo principale ruota intorno all'esigenza di recuperare un oggetto, costruito da Walter parecchi anni prima, che consente di viaggiare nel tempo.

Successivamente Olivia (*Trasformazione*, *The Transformation*, 1x13) riesce a convincere Walter a farla entrare nuovamente nella vasca, questa volta per salutare John e dunque interagire consapevolmente con lui.

Il concetto di temporalità in *Fringe* è destinato a divenire più complesso con l'emergere, già negli ultimi episodi della prima stagione, di un tempo parallelo.

In *Incubi* (*Bad Dreams*, 1x17), al tempo finito della memoria si sostituisce quello della contemporaneità. Olivia sogna degli omicidi reali a causa di una connessione psichica con l'assassino, che da bambino aveva subito, come lei, delle sperimentazioni farmacologiche. In *La strada non presa* (*The Road Not Taken*, 1x19) vedrà addirittura "sdoppiarsi" le vittime: come spiegato da Walter, Olivia ha infatti la capacità di "sbirciare" parte di un altro universo, parallelo a quello in cui vive.

È proprio in quest'ultimo che si conclude la prima stagione (*Uno sguardo dall'altra parte*, *There's More Than One of Everything*, 1x20), consentendoci di "vedere" alcuni particolari che rendono divergente quel mondo dal "nostro": si tratta di scarti storici, scelte che in precisi momenti hanno condotto ad esiti diversi. Olivia, ad esempio, incontra Bell in un ufficio collocato in una delle Torri Gemelle[3].

Inoltre, sempre nel *season finale*, viene introdotta un'altra categoria di tempo: l'istante puntuale.

È qui che vediamo per la prima volta la tomba di Peter (con l'indicazione 1978 – 1985): un intervallo di tempo esatto, su un oggetto tangibile e dal significato esplicito; come scopriremo in seguito, infatti, il Peter che agisce nella serie viene in realtà dall'altro universo.

A caratterizzare la categoria del tempo finito, però, contribuisce anche il cervello di Walter, in particolare le sezioni asportate da esso e impiantate in altri soggetti. Si tratta, invero, di una precisa scelta di isolamento: a differenza dei frammenti di memoria che si cercava di recuperare nei primi episodi, questi ricordi sono stati espressamente prelevati da Bell per non essere mai più recuperati, su ordine espresso di Bishop.

In *The Man From the Other Side*[4] (2x19), invece, la puntualità è il nucleo narrativo della storia. Alle 15.31, infatti, i due universi si sarebbero allineati "sincronizzandosi" e consentendo dunque l'apertura di un varco tra i due mondi. Tutto l'episodio è una corsa contro il tempo per evitare quell'unico tragico istante[5].

Chi però meglio incarna in sé l'idea di tempo puntuale è la figura dell'Osservatore. Sotto questa etichetta rientrano, invero, una molteplicità di soggetti – identici nel vestiario e simili nell'aspetto – che appaiono in momenti rilevanti sia a livello globale che personale. Essi hanno anche la funzione di "guardiani", al fine di evitare gravi alterazioni del tempo: è uno di loro, ad esempio, a lasciare a Olivia (*Over There, Part 1*, 2x22) un indizio sulla neces-

Fringe

sità di riportare Peter nell'altro universo. In teoria si tratterebbe di figure che dovrebbero agire in modo non percepibile nella parabola storico-temporale (sono come Olivia nella vasca: impossibilitati, non per status ma per autoregolamentazione, all'azione); qualora ciò accadesse (*August*, 2x08) si creerebbero scompensi dalle ingenti conseguenze.

La seconda stagione sperimenta anche due ulteriori forme temporali. La prima è la reiterazione. In *White Tulip* (2x18), infatti, la stessa storia si ripete per quattro volte con minimi scarti, a causa di uno scienziato che manipola il tempo. Unica costante[6] sembra essere una lettera che raggiunge Walter dopo la chiusura narrativa e il ripristino dell'ordine temporale. In questo stesso episodio Peter, inconsapevolmente, definisce il proprio status in modo mirabile: se è vero, infatti, che i déjà vu non sono altro che momenti in cui ci si ritrova allineati con il proprio destino, egli allora non ne ha mai avuti perché – dice – non è in linea con il proprio.

Altra declinazione del tempo è quella individuabile in *Brown Betty* (2x20), episodio costruito in stile musical-noir ma con elementi tecnologico-scientifici attuali. L'apparente anomalia si spiega con una strategia marketing di Fox che, per promuovere la ripresa del *musical drama Glee* ad aprile 2010, ha mandato in onda episodi-musical di alcune serie di punta del network[7].

Era parso anomalo ai fruitori anche l'episodio *Unhearted* (2x11), in cui "ritorna" l'agente Charlie Francis, morto numerose puntate prima. Stavolta, a spiegare l'apparente stranezza, interviene un motivo produttivo. La puntata doveva essere trasmessa durante la prima stagione; in seguito, piuttosto che lasciarla giacere (insieme ai soldi spesi per la sua realizzazione) tra gli archivi Fox si è pensato di mandarla in onda comunque. Al di là di un immediato spiazzamento nello spettatore, ci si è detti[8] che, trattandosi di *Fringe*, era plausibile che la puntata si svolgesse nella realtà parallela o fosse un ricordo recuperato da uno dei protagonisti. Straordinariamente, *Fringe* crea talmente tante anomalie narrative da riuscire a suscitare nel fruitore spiegazioni tali da giustificare mutamenti anche della rigida struttura palinsestuale.

Sempre nella seconda stagione, vi è poi un tempo della memoria rafforzato da precise marche testuali. È ciò che accade con *Peter* (2x16), episodio già significativo in quanto interamente occupato da un flashback narrativo che arretra al 1985, ma interessante soprattutto per il modo in cui alcuni elementi sono trattati. Nella sigla caratteri tipografici e musica sono in stile anni Ottanta, mentre all'interno dell'episodio gli elementi descrittivi dei luoghi dell'azione (collocati sempre "internamente" alle immagini e sovrapposti ad esse) hanno gli stessi caratteri della sigla alternati ai consueti, ricordando costantemente al fruitore collocazione temporale ed unicità dell'episodio che, in effetti, scioglie uno dei nodi narrativi cruciali.

Restando sulla soglia, dobbiamo ricordare anche la sigla di *Over There, Part 1* giocata interamente sui toni del rosso per sottolineare che c'è un piccolo scarto, una differenza che ci indica che la storia deve avere qualcosa di diverso: le vicende, infatti, si svolgono nell'universo parallelo[9].

Infine il tempo di *Fringe* è anche quello del confronto con il corpus di testi del passato, che precedono e coesistono nella serie. La *fringe science*, con il suo corollario di casistiche e sperimentazioni torna in modo dichiarato nella serie, mentre è interessante che proprio Leonard Nimoy (Spock nella serie classica di *Star Trek*[10]) interpreti William Bell. Chiaro anche il debito nei confronti di *X-Files*[11], a cui si richiama la struttura narrativa.

Il tempo in *Fringe* è dunque un concetto declinabile secondo molteplici aspetti: alcuni di origine narrativa, altri riconducibili ad elementi paratestuali. In realtà, è possibile trarre ulteriori osservazioni: innanzitutto la percorribilità del tempo è legata a due fattori esterni ai soggetti coinvolti, cioè l'impiego di macchinari e strumenti tecnologici e l'assunzione di droghe. Quest'ultimo aspetto getta un alone di dubbio su quanto visto negli episodi: si tratta di ricordi reali o di allucinazioni? La stessa natura anomala di *Brown Betty* si spiegherebbe con il fatto che Walter ha fumato un mix di sostanze e dunque la narrazione successiva potrebbe essere unicamente una proiezione della sua mente. Il tempo esplorato e fruito dallo spettatore ha perciò in questi casi uno statuto di verità dubbio.

Vi sono poi casi di coesistenza vita-morte, che emergono nel confronto tra soggetti appartenenti ad universi paralleli: Olivia, ad esempio, chiede al suo doppio notizie della madre, morta nel primo universo ma viva nel secondo.

In ultima istanza, ad un apparente caos temporale corrispondono una serie di costanti che ci consentono di ricondurre i movimenti temporali di *Fringe* a condizioni precise: il trasferimento del pensiero, l'esistenza del doppio, il mondo parallelo, gli scarti. Il tempo è dunque percorribile in molteplici direzioni, riducibili tuttavia ad una dicotomia principale tra i possibili universi.

Fringe

Fringe

La sensazione che se ne ricava è che nulla sia mai del tutto sedimentato o finito, neanche quando tale precisione è marcata da elementi precisi. Al fruitore è chiesto di essere sempre vigile e cogliere ogni indizio del testo, in una sorta di perenne stato di veglia. D'altra parte, come dice il misterioso uomo del bowling, "when you've been up all night, time is just a matter of semantics"[12].

Emanuela Zaccone

Note

1. La serie è prodotta e trasmessa dal canale statunitense Fox a partire dal 2008, e giunge in Italia sul digitale terrestre (Steel, Mediaset) dall'anno successivo. Viene salutata come l'erede di *Lost* del quale però a tutt'oggi non riesce a eguagliare né gli ascolti né il fandom. Tra i suoi creatori, oltre a J.J. Abrams, già padre di *Lost*, anche Roberto Orci e Alex Kurtzman.
2. Il chiaro riferimento va qui agli studi di Hilary Putnam, mentre è evidente anche il debito nei confronti di *Matrix* (*The Matrix*, Andy e Larry Wachowsky, 1999). Per ulteriori approfondimenti si vedano: Hilary Putnam, *Rappresentazione e realtà*, Milano, Garzanti, 1993; Alberto Oliverio, "Matrix: dalla mente estesa ai cervelli bionici", in Massimiliano Cappuccio (a cura di), *Dentro la matrice. Filosofia, scienza e spiritualità in Matrix*, Milano, AlboVersorio, 2004, pp. 75-84; Diego Marconi, "Un mondo fatto di bit", in M. Cappuccio (a cura di), *op. cit.*, pp. 19-27.
3. Apprenderemo durante la seconda stagione che l'aereo dei terroristi l'11 settembre si è schiantato sulla Casa Bianca.
4. Per gli episodi inediti o non annunciati in Italia – nel momento in cui si scrive si tratta di quelli dal 2x07 in poi – è indicato esclusivamente il titolo originale.
5. In questo caso la logica dell'urgenza richiama immediatamente alla memoria le logiche di *24*.
6. Il pensiero qui non può che andare alla figura di Desmond in *Lost*.
7. Si veda ad esempio "Fox rockes: la settimana dedicata alla musica in casa Fox": http://www.italiansubs.net/index.php?option=com_itasablog&Itemid=20&art=596.
8. Basti consultare a tal proposito i principali forum di discussione su *Fringe*.
9. È significativo notare che chi ha fruito della serie mediante l'ausilio dei fan sub di Itasa ha visto aggiungersi ulteriori "marche testuali" a sottolineare la particolarità di precisi episodi: così per *Peter* appariva la scritta "Itasa Vintage Addicted presenta", per *Brown Betty* "Noir Fringe Addicted presenta" e per *Over There, Part 1* "Itasalternative Fringe Addicted presenta".
10. Serie ideata da Gene Roddenberry e andata in onda dal 1966 al 1969 su NBC.
11. Serie ideata da Chris Carter e andata in onda dal 1993 al 2002 su Fox.
12. L'episodio da cui è tratta la citazione è il 2x17, *Olivia, in the Lab, with the Revolver*.

FlashForward e il futuro imperfetto

What did you see?

Un serio cambiamento si stava verificando nel regno del tempo e nei rapporti dell'uomo col tempo.
Kantorowicz

Immaginiamoci un piccolo gatto che possa stare all'interno di una scatola dove è stata posta anche una sardina avvelenata. Una volta che abbiamo chiuso la scatola ci sono due possibili scenari: o il gatto mangia la sardina e muore o il gatto non mangia la sardina e vive. Almeno questo è quello che il senso comune è portato a pensare.
Per la fisica quantistica finché non apriamo la scatola e scopriamo il destino del gatto, entrambe le eventualità si possono verificare allo stesso tempo. Il gatto è morto e anche vivo. La sovrapposizione quantistica ci trascina verso quello che immaginiamo essere il "miracolo della meccanica quantistica": è l'osservatore che decide.
Nell'istante in cui ci si accinge ad aprire la scatola si potrebbe pensare che le sorti del gatto siano già state segnate, che quindi sarà vivo o morto. La meccanica quantistica, invece, pone la questione su un altro piano per cui il gatto non è né vivo né morto. Si trova in uno stato intermedio in cui entrambe le combinazioni sono possibili, ma solo nell'istante in cui si apre la scatola ne viene sorteggiata una delle due (gatto vivo vs. gatto morto).
Per tutto il tempo in cui è rinchiuso resta in una condizione di equilibrio instabile, per cui la sua sorte sarà decisa da colui che aprirà la scatola. Le leggi della meccanica quantistica finiscono così per valere non solo per ciò che sta dentro la scatola, ma anche per chi la apre.
"È l'osservatore che decide", ripete Simon alla giovane donna sul treno nel sesto episodio della prima (e unica, è doveroso aggiungere) stagione di *FlashForward.*
Partiamo dal presupposto che ci sia stata data la possibilità di guardare dentro la scatola e nel compiere un atto di osservazione (elemento su cui torneremo più avanti) sappiamo a priori la sorte del gatto. Come cambiano (se cambiano) le leggi della meccanica quantistica?
FlashForward sembra recuperare dall'esperimento di Schrödinger questo principio, per poi stravolgere completamente il concetto di probabilità nell'osservare l'erranza dei personaggi nel tempo. Il concetto di tempo risulta così legato alla visione, semplificato e narrativizzato nella dimensione della catastrofe.

Se il "tempo" è il "mondo", secondo l'accezione di Montale, si comprende come anche in *FlashForward* l'ordine temporale si rifletta nell'ordine sociale: entrambi fuori di squadra, necessitano di un assestamento.
Il 6 ottobre 2009 l'intero pianeta si è fermato per 2 minuti e 17 secondi. All'improvviso tutti gli esseri viventi hanno perso conoscenza nello stesso istante. In quei minuti di sospensione ognuno ha avuto una visione; catapultato sei mesi in avanti, al 29 aprile 2010, scoprirà la sua vera condizione nel futuro: vivo o morto. Ecco, la scatola è stata aperta. I personaggi, allora, gatti e osservatori allo stesso modo, ne saranno inevitabilmente influenzati.
La serie prodotta e trasmessa dalla ABC, nonostante l'intenzione dei suoi creatori, David S. Goyer e Brannon Braga, viene cancellata dopo una sola stagione lasciando in sospeso svariate questioni. Ispirata al romanzo di fantascienza *FlashForward*, di Robert J. Sawyer, pubblicato nel 1999, l'intera vicenda è ambientata a Los Angeles dove Mark Benford, agente federale, comincerà con la sua squadra a ricostruire, come si fa con un mosaico, le cause del blackout attraverso una complessa rete di indizi provenienti dalla sua visione e da quella degli altri. *Mosaico*, dunque, rappresenta la parola chiave, non solo perché rimanda al nome dell'indagine e al sito internet in cui tutti possono inserire il proprio flashforward, ma perché rappresenta quella struttura temporale frammentaria che ha una ricaduta sulle vicende dei singoli personaggi.
Il flashforward porta ogni individuo a essere legato a un altro soggetto per motivi differenti e spesso inspiegabili, provocando in tal modo una ramificazione dei destini e dei possibili percorsi da seguire. Il futuro ha dato la sua risposta e ha stabilito una certezza; quello che non è dato sapere, però, riguarda il come si realizzerà. La ricostruzione temporale, in effetti, non può essere più affidata all'opera finzionale che secondo Kermode attraverso l'intreccio dà una forma al tempo, ma viene posta nelle mani dello spettatore.
La serie si colloca, dunque, in un arco temporale i cui confini sono ben precisi. Il giorno del blackout (6 ottobre 2009) e il D-Day (29 aprile 2010), con chiari riferimenti al mondo extra-diegetico, costituiscono i confini del racconto. Tra i due limiti, tra l'*inizio* e la *fine*, però, tutto può succedere a causa di una struttura dalla forte componente modulare. Da una parte, infatti, il flusso temporale non segue più un'unica linea; i diversi "blocchi temporali" possono essere ricombinati in modo sempre diverso. Dall'altra, inoltre, i singoli personaggi hanno davanti a sé diversi itinerari possibili che li condurranno comunque ad un'unica fine (quella vissuta nel flashforward).
Ciò che ci aspettiamo dal tempo narrativo è una sorta di traiettoria, quel "principio di intelligibilità implicito che chiediamo al tempo di soddisfare"[1]; come, a partire da una causa, si genera un effetto e qual è il percorso seguito. In *FlashForward* il tempo scorre secondo un fitto reticolo di traiettorie possibili che necessitano di movimenti in avanti o indietro nell'arco temporale, perché possa essere ricostruito un senso narrativo.
L'*inizio*, ovvero il blackout, è quello che provoca la frattura nell'ordine delle cose, sconvolge la dimensione temporale che si trasforma da traiettoria a flusso.
A quest'ultimo aspetto, in realtà, lo spettatore è stato gradualmente abi-

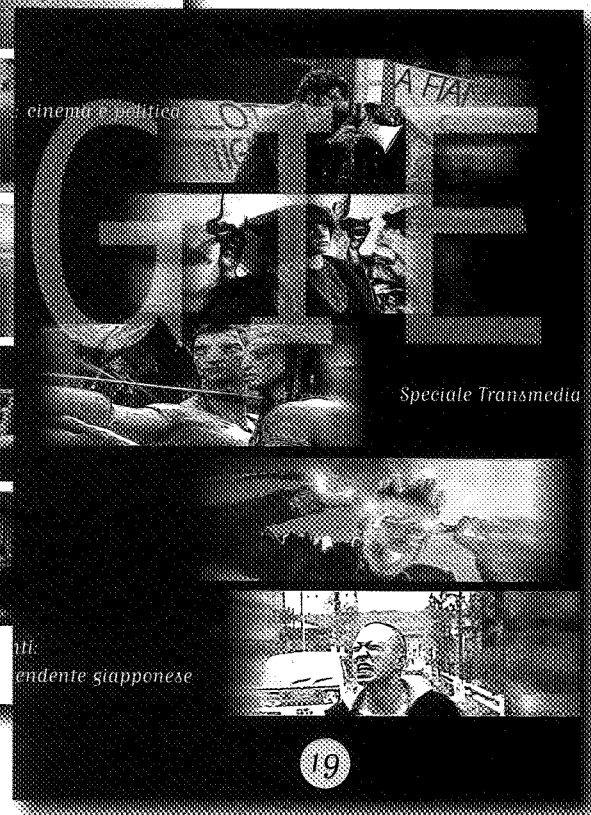
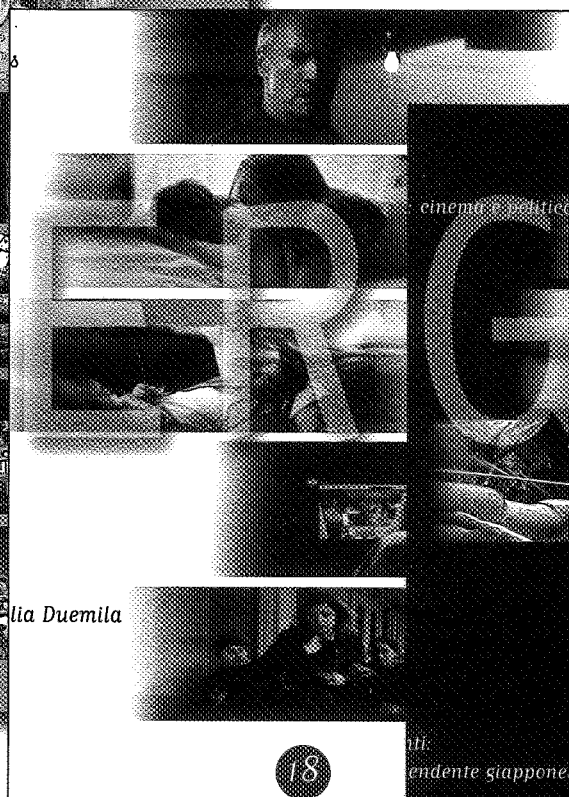
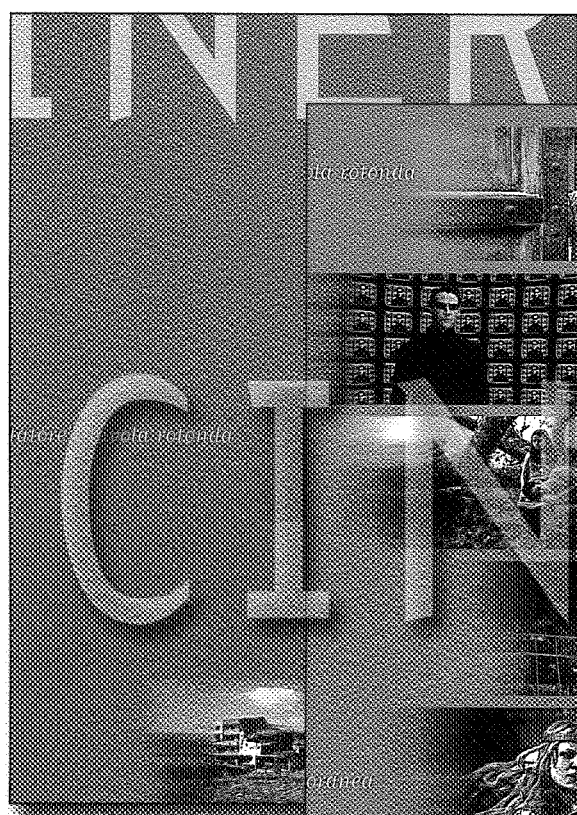
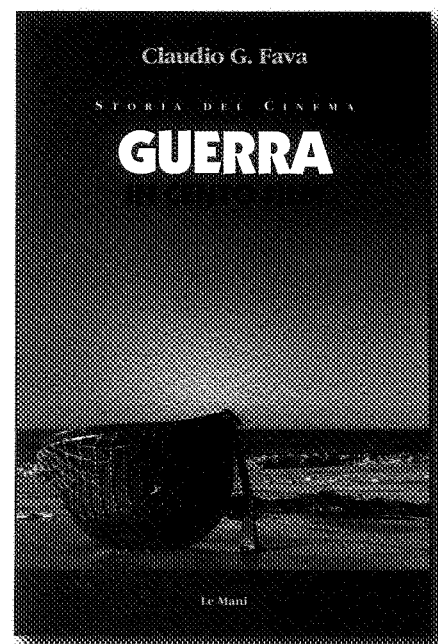
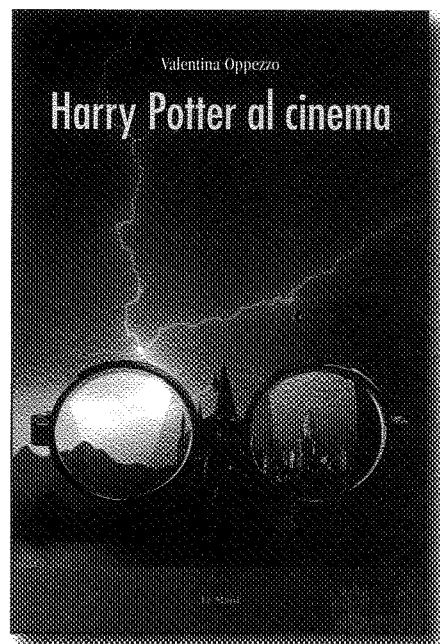
FlashForward

tuato. I salti temporali rappresentano una prerogativa stessa del racconto. Così l'utilizzo di flashback o di flashforward si inserisce perfettamente nella costruzione del tempo narrativo.
Quello che, però, sembra essere interessante, è la ricaduta che questi "salti", queste stesse oscillazioni hanno sul tessuto narrativo: "La narrazione diventa ricombinazione, assemblaggio, si istaura un altro tipo di referenzialità"[2]. Ne deriva una narrazione a palinsesto, fatta di strati, in cui dello stesso fatto si hanno versioni differenti in quanto ognuno, nell'unicità del momento, ha vissuto una diversa esperienza. Si realizza quello che Carmagnola descrive come "la pluralità dei tempi eterogenei ma simultanei"[3].
La *fine*, dal canto suo, parafrasando le parole di Kermode, è stata puntualizzata da ciò che le visioni rappresentano, diventando qualcosa di inevitabile e a cui non ci si può sottrarre. "Il tempo non è libero, è soggetto ad una mitica fine"[4]. In mezzo rimane una terza dimensione che funge da *transizione temporale*.
Scandito dal "ticchettio" dell'orologio, che come vedremo negli ultimi due episodi diventa una costante che si ripete e che minacciosamente ricorda lo scorrere delle ore, il tempo nella sua tripartizione diventa una materia oscura.
Passato, presente e futuro non solo vengono mescolati continuamente, ma subiscono un ribaltamento del loro significato intrinseco fino ad una compressione temporale. Il presente, anticipato dal passato e di riflesso generatore del futuro, diventa una costante transitoria; non genera né riflette in quanto si trasforma nel tempo dell'incertezza, della probabilità. Il futuro, invece, rappresenta il tempo della certezza prodotto del passato. O è esso stesso passato, proprio per il fatto di essere stato visto e vissuto allo stesso tempo?
Il tempo ha sconfitto la morte: nessun personaggio muore realmente poiché vive nel passato. L'agente speciale Al Gough si suicida nella speranza che il suo flashforward non si realizzi. Ma nonostante la sua morte continueremo a conoscere la sua vita, la sua storia per mezzo dei flashback.
Passato e futuro finiscono per diventare una cosa sola, nell'annullamento del presente. Di certo non è quello che accade in *24*; i personaggi sono costretti nella morsa di un presente crudele e perenne. In *FlashForward* è il passato che porta alla realizzazione del futuro, mentre il presente diventa pura attesa.
I personaggi (e noi con loro) durante le visioni sono spettatori passivi della propria vita futura. Nella triade "osservare – dedurre – agire", che coinvolge una qualunque azione, si viene a creare una profonda frattura difficile da colmare. Influenzati dal futuro, l'agire dei personaggi li conduce costantemente verso il destino stabilito e già vissuto; corrono sorridendo verso il baratro perché non possono fare altrimenti.
Questo, in una lettura forse un po' azzardata, potrebbe essere l'elemento che accomuna la serie *FlashForward* a *Lost*.
Il tempo in *FlashForward* è chiaro fin da subito. Nonostante gli svariati salti temporali, si ha sempre la percezione esatta e la consapevolezza del "dove e quando". In *Lost*, invece, nel corso delle stagioni, il caos temporale si accentua sempre di più; il nastro del tempo è scomposto, riavvolto, fatto ricominciare in diversi punti per poi confondersi[5], sfociando così in un grado zero: tutti ai posti di partenza. Lo *sliding doors*, però, che caratterizza l'ultima stagione, non si comporta modificando il destino dei suoi personaggi. Esso non risponde solo alla domanda "come sarebbero andate le cose se?"; inevitabilmente i protagonisti saranno travolti dalle immagini di quella vita, parallela, futura o passata, comunque già vissuta. L'universo ha corretto la sua rotta. In qualunque modo siano state spostate le lancette dell'orologio, esse, in una qualche maniera, si sono riassestate nella giusta direzione (qualunque essa sia). Non c'è più linearità, lo abbiamo ben chiaro; essa scompare dietro i fili della modularità senza, però, perdere il suo significato ultimo, ovvero senza che la fine sia modificata.
FlashForward ribadisce lo stesso principio; la profezia si autorealizza e utilizzare il libero arbitrio è possibile solo fino ad un certo punto. Più volte all'interno della serie ritorna l'idea della possibilità di cambiare il futuro, di uscire dall'asse temporale per modificare la fine. Tutto ciò, però, non è possibile. La moglie di Mark, Olivia Benford, farà di tutto per non innamorarsi di Llyod Simcoe, senza riuscirci solo per il fatto che è successo nel futuro. È Gabriel, per quanto folle, che metterà i due amanti di fronte al fatto che nelle sue numerose visioni e nei suoi vari salti in avanti loro stanno insieme. Il concetto è riconfermato da Lucas Hellinger: arrestato dalla polizia, durante l'interrogatorio nell'ufficio di Mark disegna su un foglio tutte le reazioni che l'agente ha avuto nei suoi molteplici flashforward su quel colloquio. Il finale però era sempre lo stesso. Qualunque azione compiuta da Mark, lo conduceva inevitabilmente alla morte.
Se in un primo momento, dunque, ognuno cerca di fare di tutto per allontanare la propria vita dalla visione, solo in un secondo si renderanno conto che non è possibile, proprio perché è già avvenuto nel futuro. Allora non rimane che posizionarsi nel luogo esatto del flashforward, lottando contro il tempo. Per questo negli ultimi due episodi, più si avvicina il momento della visione, più il tempo è scandito in modo ossessivo nell'incalzare degli eventi.
Nell'intervallo tra prima e dopo, nell'intermezzo tra il *tick* e il *tock* delle lancette dell'orologio, il *tempo che resta* può essere continuamente ridefinito. È un tempo disorganizzato che ha bisogno di una forma e che offre differenti possibilità.
"Ora tutto ciò che potremo vedere sarà quello che ci troveremo di fronte", dice Demetri a Simon nel finale della serie. In realtà non sarà così. Tutto quello che potranno vedere sarà di nuovo il futuro, un altro flashforward provocato da un secondo blackout. Inizio e fine si sono fusi inesorabilmente generando nuovamente una "nostalgia del futuro".

Elena Ezechielli

FlashForward

Note

1. Fulvio Carmagnola, *Pulp times. Immagini del tempo nel cinema d'oggi*, Roma, Meltemi, 2003, p. 71.
2. F. Carmagnola, *Plot, il tempo del raccontare nel cinema e nella letteratura*, Roma, Meltemi, 2003, p. 37.
3. F. Carmagnola, *Pulp times*, cit., p. 51.
4. Frank Kermonde, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Sansoni, 2004, p. 84.
5. *Heroes*, da questo punto di vista, è forse l'esempio più significativo di ricombinazione temporale.

CINERGIE
20

Ultimo spettacolo
Percorsi e deviazioni intorno ai film della stagione
L'isola di Scorsese: *Shutter Island.*
Eastwood/Cameron/Obama, o dell'*entusiasmo* americano

Caméra stylo
Cinema, letteratura, scrittura, parola
Alice in Wonderland di Carroll/Burton; *The Road* di McCarthy/Hillcoat;
Jacques Rancière e l'estetica del disaccordo

Art&Media Files
Cinema ed espressioni mediali: fotografia, fumetto, televisione, arti visive, new media
L'uomo che verrà: storie orali e narrazione cinematografica;
alle origini del fantavirtuale: *Welt am Draht* di Fassbinder; Bauhaus-film

Orienti/Occidenti
Esplorando il cinema orientale: culture, immagini, antitesi (est/ovest)
Il blockbuster coreano: generi, temi, autori

Sotto Analisi
Spazio aperto alla ricerca: storie, metodologie, studi di caso
Il cinema israeliano e lo sguardo sull'arabo.
Cinema migrante in Italia

Città del cinema
Viaggio nelle manifestazioni cinematografiche nazionali e internazionali
Festival de Cannes; International Short Film Festival Oberhausen; Udine Far East Film Festival; Film Forum; Internationale Filmfestspiele Berlin; International Film Festival Rotterdam; Future Film Festival

Speciale
Studio monografico: approfondimento, analisi, intepretazione
The Sense of an Ending?
Il tempo come problema nella serialità televisiva contemporanea

€ 10,00

ISSN 1824-3495